العدد

451

تشرين الثاني

2008

مجلة أدبية شهرية تصدر
عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة. أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قَبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

للاشتراك في المجلة

داخل القطر	أفراد	1000
	مؤسسات	1200
الوطن العربي	أفراد	3000
	مؤسسات	4000
خارج الوطن العربي	أفراد	6000
	مؤسسات	7000
أعضاء اتحاد الكتاب العرب		500

المراسلات

باسم رئيس التحرير. اتحاد الكتاب العرب دمشق. المزة أوتستراد

ص.ب: 3230

هاتف: 6117240. 6117242. 6117243. فاكس: 6117244

البريد الإلكتروني: E-mail unecriv@net.sy//aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:

www.awu-dam.org

محتـــوى الموقـــف الأدبـــي

الـعدد 451 تشرين الثاني

دمشق مدينة الإبداع والياسمين

فادية غيبور

دمشق التي في عيون الزمان تنام وتصحو مضمخة بالرؤى وبعطر القرنفل والياسمين.. تمدّ أصابعها السبع بين البيوت الأليفة حدّ اخضلال المدى بالعطاء..

تتمنم أعراسه كلماتٍ رؤًى وشذًى وانتشاء.. دمشق التي أبرقت للنجوم فجئن يغازلن أشجارها والبيوت التي يستريح الكلام الجميل على صدرها؛ حملن إليها سلافات عمرٍ تهاطل شعراً ونثراً وفيض عطاءْ..

وها نحن في قلبها المنتشي بالتواريخ.. ها نحن نصعد نحو شذاها القديم ونرقى إلى قمم المجد منذ استراح الزمان على مرتقى قاسيون..

هنا في دمشق الجميلة حتى اخضرار الحياة التقينا.. وكان اللقاء ربيعاً يبرعم في قلب تشرين حباً كبيراً، وينثر عطر العروبة بين الوجوهِ ارتحالاً إلى الكلمات المضيئة بين الشفاه وفوق ارتعاش الأصابع..

لهذي الوجوه الصديقة؛ للقادمات من الكلمات الأغاني القصائد ألملم من شرفات دمشق المنداة بالحب ورداً وشعراً.. أرتبها وردة وردة فوق صدر الليالي.. فيتسع الشوق يغدو فضاء رحيباً لهدي الوجوه الأليفة حتى التوحد رغم حدود الخرائط بين الوجوه وبين الوجوه.. تمنيت لو..

لو أن لنا أن نوقف عقارب الساعة عند مشهد ما.. أوعند حدث ما؛ لو أن لنا لفعلنا ذلك في الزمن الممتد بين "خميسين" من شهر تشرين الأول الذي مضى محمّلاً بعطر الكلمات التي تبرعمت على شفاه الأديبات العربيات حباً وإعجاباً بسورية وعاصمتها؛ عاصمة الثقافة العربية "دمشق"؛ وقد انهمر الحب والإعجاب من القلوب نثراً وشعراً يؤكد أصالة وعظمة دمشق أول مدينة مأهولة في التاريخ...

لو أن عقارب الساعات تتوقف.. لو أن الزمن يبطئ قليلاً.. لتكون أيام اللقاء أكثر عدداً وساعات لقاء.. لو أن الزمن..

أمنية مستحيلة قرأتها في عيون الجميع منذ اليوم الأول حتى اليوم الأخير.. ومن خلال تجربتي المتواضعة على صعيد الملتقيات الأدبية أعترف بأن أيّاً من الملتقيات التي شهدتها أو

شاركت بها لم يشهد لقاء هذا العدد من الأدباء أو الأديبات..إنه ملتقى ذو خصوصية..حقاً.

وكيف لا يكون ذا خصوصية وهو تجسيد لأحلام الأديبات السوريات من خلال حلم مبدعة سورية رائدة؟!.. حلم أرادته الأديبة كوليت خوري حقيقة وواقعاً يشبه الحلم؛ وكان لها ذلك.. ويبدو أن الأحلام الجميلة ممكنة التحقيق في زمن له خصوصية احتفالية "دمشق عاصمة للثقافة العربية لعام 2008م"..

وكانت المرة الأولى التي يلتقي فيها هذا العدد من الأديبات العربيات في "شامة الدنيا" وهي تتألق في احتفاليتها عاصمة للثقافة العربية؛ وربما كانت المرّة الأولى التي توجه فيها بطاقة دعوة رسمية مكتوبة بخط الأديبة الداعية؛ وقد لبت الأديبات هذه الدعوة وجئن من لبنان، الأردن، السعودية، فلسطين، العراق، الكويت، المغرب، الجزائر، تونس، البحرين، قطر؛ مصر، السودان، اليمن؛ بالإضافة إلى عدد من الأديبات السوريات اللائي احتفين بأخواتهن وشاركنهن الإقامة والجولات والفعاليات على مدى أيام الدعوة..

لو أن الزمن توقف أو أبطأ قليلاً ليسمح للأخوات الأديبات أن يزرن كلّ بقعة من سورية الخضراء.. ويرين تدمر زنوبيا وحمص ابن الوليد وديك الجنّ، حلب سيف الدولة والمتنبي وحماة أبي الفداء ونواعيرها وقلاعها، اللاذقية وأوغاريت ورأس شمرا؛ طرطوس وجزيرتها وإيبلا وماري.. وغيرها من معالم الثقافة السورية الرائدة.. لو أن الزمن يتوقف.. لو أنه يبطئ..

ولكنه مضى سريعاً معبأً بالكلام الجميل والانطباعات الرائعة؛ واجتمعت آراء الأخوات الضيفات على روعة ما شاهدنه في سورية من عراقة الماضي وحداثة الحاضر من خلال ما لمسنه في دمشق القديمة الحديثة، وفي صيدنايا ومعلولا، أو في دير عطية وبلودان.. وبين هذي وتلك كانت الأديبات الضيفات معجباتٍ بما لمسنه من روابط اجتماعية جميلة قائمة على الأخوة والألفة والمحبة..

جميل أن تجتمع وجوه الأديبات العربيات وقلوبهنّ؛ لكن الأجمل هو ما لم يحدث بعد..ونأمل أن يحدث، هذا الأجمل تطلعت إليه قلوب الأخوات الأديبات فطرحن فكرة مهمة تبنتها بقوة الأديبة اللبنانية "سلوى خليل الأمين" وتتلخص هذه الفكرة بأن يكون هذا الملتقى منطلقاً لتشكيل تجمع الأديبات المنطلق من دمشق عاصمة الثقافة؛ وأن يصدر عن الملتقى بيان يرفع إلى وزارات الثقافة في الدول العربية لتبني هذه الفكرة وتنفيذها؛ بحيث تحتضن هذا الملتقى دولة عربية كلّ سنة؛ لما لهذه الملتقيات من أثر في تقريب وجهات النظر بين الأديبات العربيات؛ وهن الرائدات في مجتمعاتهن؛ والكلمة سلاح فاعل في معارك النضال والتصدي والتغيير.. لا فرق كتبتها أصابع رجل أو امرأة.. المهم أن تكون كلمة حرّة... مسؤولة وحرّة..

ومع الأديبات الضيفات نوجه التحية إلى السيد الرئيس بشار الأسد؛ راعي الإبداع

والمبدعين الذي بارك فكرة المستشارة الأديبة السيدة كوليت خوري وأخرج حلمها العروبي إلى النور؛ فكان هذا الملتقى فاتحة الملتقيات الأدبية النسوية؛ إذ تقاربت الوجوه والقلوب والكلمات وسقطت المسافات وامّحت الحدود المصطنعة التي تفصل بين قطر عربي وآخر..

مع الأديبات الضيفات .. كنا نتمنى لو أن الزمن يتوقف

لو أنه يبطئ قليلاً..

ولكن...!..

لكن الزمن لا يتوقف أبداً..

لاسيّما في دمشق

مدينة الإبداع والياسمين

❑❑

القصيدة والإزميل
في التراسل بين المخيلة والعين
في شعر عمر أبو ريشة

د. نذير العظمة

يتمثل التراسل بين المخيلة والعين في شعر عمر أبو ريشة في ثلاث قصائد "المرأة والتمثال" وقصيدة "جان دارك" وقصيدة "معبد كاجوراو". وهي قصائد تتخلى عن وحدة البيت التي عرفناها في القصيدة العربية الموروثة إلى وحدة القصيدة في موضوعها وبنيتها الفنية. لتعبر عن فكرة مركزية إلى وحدة القصيدة في موضوعها وبنيتها الفنية. لتعبر عن فكرة مركزية في بؤرة القصيدة تتجلى في أسطورة أو تمثال لهذه الأسطورة تعبر عن موضوعة فكرية. ويحرص الشاعر في هذه القصائد الثلاث على استلهام الشعر لا من الوجدان الينبوع الأساسي للشعر بل من لوحة أو تمثال أو صورة على طريقة الرمزيين في التعبير عن مقابلات الحواس وتداخلها بين فن الشعر وفن الرسم والنحت. ما اصطلح عليه بودلير بال Correspondence. أو التعبير عن حاسة بحاسة أخرى يحول اللوحة أو التمثال إلى قصيدة من خلال تراسل المخيلة والعين. فالفنان الذي يجعل من الحجر أو الرخام صورة تخاطب الوجدان من خلال العين يقدم للشاعر فرصة تحويل هذه الصورة المرئية إلى صورة سمعية منطوقة من خلال القصيدة.

فتتحول "بجماليون" وجاك دارك ولوحات معبد كاجوراو من صورها المنحوتة من تمثال من الحجر إلى قصيدة شعرية من الكلمات واللوحة لا زمان لها وهي وجود في حيز المكان بينما القصيدة في وجود في الزمان.

وهكذا يتحول البصري إلى سمعي في هذا الحوار الجميل في حمى النفس الإنسانية الواحدة ما بين القصيدة والإزميل أو الريشة ويصبح الفن مصدر إلهام للفن. بعد أن

كانت الطبيعة إنسانية أو طبيعة هي هذا المصدر.

وحين تتحرك نفس الشاعر بالنشوة لما تبدعه الفنون الأخرى يتفتح إعجابه بالقول انطلاقاً من إبداعات تهيمن فيها العين يصبح الشعر صورة عن صورة. لا صورة عما يختلج في الوجدان ويخطر في الخيال فحسب.

فحركة الإبداع تمر من النفس الإنسانية إلى التمثال. وتعود في القصيدة من التمثال إلى النفس الإنسانية.

وقصائد أبو ريشة الثلاث "المرأة والتمثال" و"جان دارك" ومعبد كاجوراو لا تجري على نمط واحد (أي تنميط) بل يكون الإبداع فيها متفاعلاً ومتنوعاً انطلاقاً من فكرة أو أسطورة أو صورة كل منها وحرية القريحة الشعرية مرهونة بتاريخ اللوحات المرئية وموضوعاتها وجمالياتها، وقدرة النفس على الحركة والإبداع في فضاءات المخيلة.

ودراستنا هذه تحاول أن تلقي ضوءاً متعمقاً على هذا الإبداع المشترك ما بين الشعر والفنون البصرية الأخرى ومغزاه.

القصيدة والإزميل

المرأة والتمثال

يصور لنا عمر أبو ريشة في قصيدته "المرأة والتمثال" علاقة الحسناء بزمن التغير والتعاقب. الحياة تتغير وتتحول بينما الفن ثابت خالد. والقصيدة تتألف من أحد عشر بيتاً. تسعة منها تصف الحسناء صنعها نحات. فلم تكبر ولم تتغير تطل بجمالها العبقري على الحياة من حرم الخلود. والخاتمة عبارة عن بيتين يتكلم فيهما الشاعر عن فجاءات الزمان والتغير التي تعصف بالإنسان. ويتمنى على الحسان أن تصعد من زمن الحياة المتغير المتحول إلى زمن الثبات والخلود في الفن فيقول:

حسناء ما أقسى فجاءات الزمان الأزور

أخشى تموت رؤاي أن تتغيري فتحجري

بجماليون الفنان الإغريقي تمنى على تمثاله بعد أن نحته أن يتحرك من عالم الخلود والثبات. إلى عالم الحياة. فلما لم يستجب انهال عليه بمطرقة الهدم.

هذه الحبكة ما بين الفن والحياة والحياة والفن. تكررت في الميراث الأوروبي الإغريقي وترشحت إلينا في المسرح مع توفيق الحكيم في مسرحية "بجماليون" وقصائد زكي أبو شادي وإبراهيم ناجي وعمر أبو ريشة وهي تصور الذات من خلال الموضوع أو الموضوع من خلال الذات. يظل فيها وجدان الشاعر ينبوعاً للشعر. ولكنه يتحرج في إطار الشعر من خلال فن النحت وأسطورة بجماليون قائمة على ثنائية الحياة والفن. هل تنتصر الحياة وفجاءات التحول والتغير أو ينتصر الفن مطلاً عليها

ثانياً من حرم الخلود. هذه هي الخشية التي يعبر عنها الشاعر أبو ريشة ويتمنى على الحسناء أن تتحول إلى فينوس الفن وتتحجر في تمثاله. هرباً من عالم الذبول والموت.

فالتمثال هو الجمال الخالد والإنسان أو الحياة هو الجمال الذاوي ولكي تبقى الحياة على جمالها وخلودها لا بد من أن تتحول إلى فن لا يتحول ولا يتغير.

أي لا بد للحياة إذا أرادت أن تطول الخلود، من أن تستحيل إلى جمال الفن الذي لا يذبل وأن تنتقل من التعاقب والزوال إلى الثبات.

ويحتفظ أبو ريشة في متن القصيدة بثنائية الحسناء والدمية الأولى تمثل الحياة والثانية تمثل الفن. ويصور الشاعر الدمية بالكلمات فهي تسخر بالفناء في عبورها إلى الخلود. وترنو إليها العيون في حلم وحيرة تنم عن إبداع ناحتها العبقري فهي لم تكبر ولم تتغير لا تخضع للزوال والذبول.

ولكي تنجو الحسناء من فجاءات الزمان بالتغير يطلب الشاعر منها أن تتحول إلى تمثال. ويقدم أبو ريشة للقصيدة بمقدمة طريفة تربط اللحظة العابرة للقصيدة برموز الفن الخالدة فينوس في الصورة الظاهرة وبجماليون في المغزى العميق.

يقول عمر: "عرفها المثل الأعلى للجمال والتقى بها عشر سنوات فإذا ذاك الجمال أثر بعد عين فتألم ولما عاد إلى بيته كانت صورة فينوس، أول ما وقع طرفه عليه".

وكما تقوم أسطورة بجماليون على جدلية الحياة والفن كذلك قصيدة عمر أبو ريشة تقوم على جدلية الحسناء والدمية، فإذا استحالت الدمية إلى حسناء بالفن فلماذا لا تستحيل إلى تمثال حتى لا يتحول جمالها ولا يتغير.. وتبقى سامية خالدة في حمى الفن بعيدة عن الزوال وزمان الحياة المتحول. وهكذا فإن التمثال في أسطورة بجماليون بوصفه رمزاً مركزيّاً في حبكتها كان مصدر إلهام لكثير من العمال الفنية في المسرح والقصة والشعر والنحت والرسم.

لكن دلالات هذا الرمز المركزي وسياقاته تحولت من مبدع إلى مبدع آخر وفقاً لتجربته ونظرته للحياة والكون والفن ومعاناته. فمن هؤلاء المبدعين من يعلي الحياة على الفن ومنهم من يعلي الفن على الحياة وفريق ثالث قد يكتشف علاقة جدلية بينهما أو يدفعهما أي الحياة والفن إلى موقع مهادن أو مساوم. إلا أن الأسطورة في الأصل لا تهادن أن إغراءاتها دفعت شعراءنا المحدثين إلى التعامل معها كأسطورة إغريقية لكننا نعثر على أصول لها في قبرص وصور من المدن الفينيقية ولعل أسطورة بجماليون كأسطورة الفينيق وقدموس هي صورة إغريقية

لأساطير مشرقية.

القصيدة والإزميل.. معبد كاجوراو تحولات البصري إلى سمعي

تطالعنا في الشعر العربي نماذج من تراسل المخيلة والعين، من نقش ورسم وصناعة وعمارة، درسنا معظمها سابقاً.

وفيها يصبح الفن مصدر إلهام للفن، وبعد أن كانت الطبيعة من طبيعة أو إنسانية هي هذا المصدر. ولكن حين تتحرك نفس الشاعر بالإعجاب لما تبدعه الفنون الأخرى ويتفتح إعجابه بالقول انطلاقاً من مبتكرات الفنون التي تهيمن فيها العين يصبح الشعر صورة عن صورة لا صورة عما يختلج في الوجدان ويخطر في الخيال فحسب.

وقصيدة "معبد كاجوراو لعمر أبي ريشة تعقد تواصلاً وتقيم تراسلاً ما بين القصيدة والإزميل أي يستلهم الشاعر إبداع النحات في قصيدته هذه فتنتقل هذه القصيدة بالكلمات ما أبدعه النحات بإزميله مسافراً في الحجز أو الخشب.

ولقد كان تمثال بجماليون مصدراً لإلهام الشعر في قصائد بعينها لعلي محمود طه. وأحمد زكي أبو شادي وربما لأبي ريشة، لكن هالة أسطورة بجماليون والجمال بوجهيه الكوني والآني سيطر على هذه القصائد في حين أن العين ما رأت والنفس ما أحست هي مصدر إلهام الشعر من التماثيل المنحوتة في معبد كاجوراو. وهي القصيدة الفذة التي استلهمت فن النحت في شعرنا العربي.

وتحتل قصيدة "معبد كاجوراو" منزلة خاصة من أعمال عمر أبي ريشة الشعرية. فقد حظيت باهتمام مصطفى بدوي وسلمى الخضراء اليجوسي لتميزها من سائر إنتاجه. لكونها تعبر عن الذات الشاعرة من خلال تقاليد الهند الدينية والفنية. فالآخر هو وسيلتها لاستكناه الأنا الحضارية الكامنة في الداخل.

وقصيدة "معبد كاجوراو" تفتح أمام المتمعن إمكانات متفاوتة متعددة. ولعل اللمسات النقدية التي ألقت الضوء على هذه القصيدة من قبل تنطوي على بعض هذه الإمكانات، إلا أن الدراسة التي أعطت لهذه القصيدة حقها وما تستحقه من اهتمام، هي دراسة الدكتور عزت عبد المجيد خطاب، جامعة الملك سعود وهي بعنوان "عمر أبو ريشة في عالم جون كيتس" مجلة كلية الآداب،

م 10، ص ص 93 - 112 (1983).

ومنهج الدكتور الخطاب ينتمي إلى دراسات التأثير في الأدب المقارن، ويركز الضوء على علاقة قصيدة أبي ريشة بقصيدة جون كيتس ODE ON A GRECIAN URN إلا أن دراسته تنصب على الموازيات والمشابهات النصوصية بين القصيدتين ومشاكلة الموقف الشعري عندهما وإضاءة

التجربة الشعرية وإشكالية الإنسان والفن في إطار انتماءات الشاعر الحضارية. ودراسة الدكتور خطاب لا تعبأ كثيراً بالوثيقة التي تثبت هذه العلاقة بين القصيدتين في الجانب التاريخي وتكتفي بالإلماح إلى ما ورد في سيرة الشاعر. أبي ريشة من دراسته الصباغة في لندن وانجذابه إلى الشعر الغربي وشغفه باعترافه نفسه بـ "شكسبير وشيلي وكيتس وبودلير وبو وموريس وهود وملتن وتنسن وبراونينغ، وكان بو وبودلير من أحب الشعراء إليه".

وكنت قد تكلمت في السابق عن شعر عمر أبي ريشة وعلاقته بالألبتروس (القطرس) بودلير وكوليردج نصوصاً من دون أن أضع يدي على الوثيقة التي تثبت ذلك.

أما الآن فسوف أنتقل من دراسات التأثير والتأثر كما مارستها سابقاً أو كما مارسها بتميز الدكتور عزت خطاب في دراسته لقصيدتي عمر أبي ريشة معبد كاجوراو وجون كيتس "أنشودة لجرة ماء أغريقية" إلى دراسة قصيدة عمر أبي ريشة من خلال منهجية ما أسميته "بالتراسل" في بعض دراساتي المقارنة.

ولأذكر القارئ لمحاً أن التراسل لا يعبر عن وجدان الشاعر مباشرة ولا يفصح عن طبيعته رأساً بقدر ما يتخذ ما يمكن أن نسميه قناعاً فنياً يبدو معه الكلام عن الذات مغيباً لحضور الموضوع وهيمنته على جوهر القصيدة. فالبحتري في إيوان كسرى يتكلم عن ذاته من خلال الإيوان أو عن الإيوان من خلال ذاته.

وعمر أبو ريشة يتكلم عن معبد كاجوراو من خلال لوحاته الفنية فيهيمن الموضوع على الذات لكن الشارع يخصص مدخل القصيدة وخاتمتها لحضور ذاتي متميز فيجعل من الذات الشاعرة والمتأملة علامة على الموضوع ويصبح الموضوع وسيلة فنية لها: يعبر عن مواقفها من الحياة والكون والفن.

فقصيدة معبد كاجوراو في الظاهر تصف منحوتات هذا المعبد ولكنها ضمناً تتكلم على موقف الشاعر من الحياة والموت والجسد والحب والزمن.

المكان كما قدمه أبو ريشة ترويسة للقصيدة "في الهند أروع ما شاهده الشاعر، لقد مثل الإنسان في شتى مجاليه بين تساميه وتدنيه، وذلك في مئات التماثيل التي تعبر بكل جرأة ووضوح عن الأهواء الطبيعية، والشاذة، والخيالية، مر الشاعر بامرأة عجوز فسمعها تقول لنفسها، ما أقذر هذه المناظر، وما أقذر صانعيها غير أن دهشته كانت

بالغة حدها لما رأى تلك المرأة في اليوم التالي، تتملى من المناظر وبيدها منظار مكبر. (14)

وما يهمنا في هذه المقدمة التي قدم بها أبو ريشة أن المكان متحف لفنون النحت عن موضوعات جنسية في إطار الديانة الهندية. أما المرأة العجوز فلا تعدو كونها إشارة إلى تنكر العين لما تكنه النفس من حقائق الوجود.

والقصيدة بمجملها تعبر عما عبر عنه النحت بالصورة والرؤى من خلال مادة الحجر أو الرخام بنص شعري إيقاعي ينطق ويسمع.

وهكذا فإن القصيدة تعرض مثالاً للتراسل ما بين فن العين وفن السمع، فتعبر حاسة عن حاسة، لتكتشف ما وراء الرؤية من حقائق الوجود.

والشاعر الذي كان يستلهم الوجدان أو يستنطق الخيال والأسطورة أو يتأمل التاريخ يقف هنا يزيح أقنعة الفن عن حقائق الجنس، أو ليقنع حقائق الجنس بأقنعة الفن من خلال فن النحت آناً ومن ثمّ من خلال قصيدة. فالموضوع واحد وإن تعددت المداخل الفنية إليه وإن توسل الشاعر في قصيدته مقدمة وخاتمة احتلت فيها الذات الشاعرة مركز الرؤية بينما هيمن الموضوع على صلب القصيدة.

ولننبه المتلقي منذ الآن أن أبا ريشة لم ينتج صورة آلية مطابقة لرؤية العين أو لكل ما رأته العين في المكان بل اختار وانتقى ما يقارب "دزينة" من التماثيل وخصها بعنايته في القصيدة وهي في واقع الحال تعد بالمئات. ولاشك أن اختيار الشاعر أبي ريشة لما اختاره من لوحات محكوم بنوازع عديدة.

والأرجح أنه استبعد التماثيل التي تصور الأهواء الجنسية الشاذة واستبقى الخيالي والطبيعي منها. ففي هذا المجال، مارس ذوق الشاعر مراقبة مباشرة على اختياره محفوزاً بالقيم الأخلاقية والدينية.

وواضح أن موضوع الأهواء الجنسية في الديانة الهندية يتسق مع عبادات الخصب التي أخذت شكلاً أسطورياً طبيعياً في سوريا وبلاد ما بين النهرين. وجنوب شرقي آسيا على ما ذكره جيمز فريزر في كتابه الموسوعي الغصن الذهبي.

والشاعرة الذات في هذا الصدد يجذبها الجمال أكثر مما يجذبها الغريب والشاذ في هذا الموضوع. تتألف القصيدة من واحد وثمانين بيتاً على مجزوء الكامل المرفل..

أحد عشر بيتاً منها للمقدمة. وثلاثة عشر بيتاً للخاتمة. وباقي الأبيات أي سبعة وخمسون بيتاً للوحات والتماثيل.

في المقدمة المكان صامد للزمن وعوامل التغيير. يقف بعنفوان وحوادث الدهر تترى

من دون أن تؤثر على بقائه لأنه هيكل للجمال والفتنة فسبق العين الخيال في تصور فتنته التي تكسر رتوب الزمن ووقار الحياة بتجليات النفس والعين في حركة اقتران وافتراق للإنسان بالطبيعة والطبيعة بالإنسان.. فيقول:

من منكما وهب الأمان
لأخيه أنت أم الزمان! (15)
وثب الخيال إلى لقاك
يرد وثبته العيان
وتكلمت أحجارك الصماء
مشرقة البيان
وتلفتت منها الدمى
بين افتراق واقتران
نفت الوقار عن الحياة
فما استقر له مكان
عيني ما تتأملان
وأي دنيا تجلوان
مسح الذهول عليكما
يده، فما تتحولان
كم دمية ذل الرخام
على انتفاضتها وهان
وطلبت فأعطى واشرأبت
فانحنى وقسمت فلان
وتكاد تنقل ظلها
وتسير مطلقة العنان

فالعين منذ ذهولها وعجزها عن التحول عما ترى، وانبهارها بالرؤية والجمال والفتنة المنحوتة في المادة هي التي تقود الشاعر في مجال المكان.

وهذه العين هي التي تلهم القصيدة وتنقل المرئي والمحسوس إلى شعر يسمع ويوقع. وتحصيل حاصل أن الرسم والنحت هما فنا العين والحركة حركة الجسد بينما الشعر هو فن السمع، لكن للوحة المرئية إيقاع متموج وللقصيدة صورها المسموعة.

وهكذا يتراسل فن النحت وفن الشعر بتراسل الحالتين فيتحول ما يرى بالعين من رسم ونحت إلى ما يسمع أو يتغنى به النطق والسمع، وهو تراسل مررنا عليه في الشعر قديمه ومحدثه، إلا أن لقصيدة أبي ريشة التي استلهمت تماثيل المكان لم تكن غريبة عليه قصائد شارلز بودلير الذي تفنن في مناسبات عديدة في التعبير عن المرئي من الرسم والنحت بالمسموع من الشعر في قصائد خلبت معاصريه وكان شارلز بودلير وادغار ألن بومن أحب الشعراء إلى أبي ريشة كما تشهد لنا سيرته.

ما هي التماثيل واللوحات المنحوتة التي نقلها الشاعر أبو ريشة من المرئي إلى المنطوق؟ وما هي أدواته في هذا النقل؟ هل

أشركت العين المخيلة أم أجهزت العين وحدها على الصورة المنحوتة فكانت عين الكاميرا وكاميرا العين هي انشغاله في تحويل الصورة المرئية إلى قصيدة مسموعة.

إن المميز الأساسي لقصيدة معبد كاجوراو لأبي ريشة أن الشاعر يعبر عن دهشة الفنان المخبوءة فيه، فهو لا يتوسل وصف منحوتات المعبد من أجل أي غرض آخر.. إنه يصورها بالكلمات من خلال دهشة العين وانبهار المخيلة.

فالمخيلة تؤيد العين.. والعين تؤيد المخيلة ويتعاونان معاً على أداء الصورة حركياً.. وتتعاون تقانات الوصف بالعين والتصوير والتجسيم بالمخيلة واختيار الأفعال والصور التي تعبر عن الحركة عازفة عن أدوات البلاغة الموروثة إلى بلاغة تنبض من الداخل وصورة تتحرك تحركاً ذاتياً تخلق عالمها الجمالي وبلاغتهما الخاصة في رسم الصورة العريضة الواحدة من صور مشاكلة متعددة.

وأبو ريشة الذي ذهب ليدرس الصباغة ماهر في مزج الحركات والألوان وقادر على استخدام الكلمات والأفعال في سياقات مقترنة ومنفردة تعبر عن حالات وصور. ومدرب على الحفر أو النحت بإزميل الشعر لينحت بالكلمات ما نحته الإزميل في الحجر أو الرخام.

وأبو ريشة قادر على ابتكار كيمياء الصورة المركبة باستخدام الأفعال والكلمات المناسبة لتصوير الجسد والحركة والنأمات المعتلجة خلف الصورة، وما يحرك الجسد عاطف خفية خلف المادة.

كم دمية ذل الرخام على انتفاضتها وهان طلبت فأعطى واشرأبت فانحنى وقست فلان.

لاحظ ذل الرخام لانتفاض الدمية ولاحظ البيت الذي يلي ذلك المركب من مزدوجات الأفعال من الفعل والانفعال طلبت فأعطى... الخ.

وأبو ريشة يختار اثنتي عشرة حالة أو صورة من مئات التماثيل ليرسم لنا صورة معبد كاجوراو كما انطبعت في ذاكرة الشاعر لا كما هي في الواقع وليؤدي لنا أداءه من خلال العين والمخيلة في آن من خلال كيمياء الصورة المركبة فيتبارى الكلام والنحت في أداء الموضوع الواحد ويتنافسان على نقل الصورة التمثال بكل أبعادها النفسية وإغراءاتها الحسية.

ولا مفر لنا من أن نختزل اللوحات التحتية بعناوين يمكن أن تعطي المتلقي فكرة عامة عن الذي دارت عليه كيمياء الصور المركبة للشاعر والناحت على حد سواء.

فأبو ريشة يختزل الصورة الواحدة أو التمثال الواحد بأبيات مفردة تتراوح بين ثلاثة وستة أبيات ليرسمها بالكلام بعد أن رسمها

بالرخام والحجر من خلال الإزميل والمخيلة الفنانة التي تحركه. وهذه التماثيل يمكن أن تدرج في ورودها في القصيدة وقطعاً هي ليست كذلك في المعبد ولكن أبا ريشة قرنها في سلك النظم. واختزاله لهذه اللوحات المنحوتة لا تغني عن صورها التي تأتي العين جملة واحدة من خلال الرؤية. إلا أنها من خيوط متفرقة تتجمع في لحمة المشهد الواحد من القصيدة التي ضمنت في سلكها اثني عشر مشهداً يعبر الشاعر بها عن رؤيته للمعبد.

والنظام الذي اختاره الشاعر في انتقائه للوحات يتدرج من المقبول عرفاً من مشاهد الغزل إلى الشاذ والنادر والغريب خاتماً ذلك كله بعيني فتاة خدره تتعلق بالشمس كلوحة أخيرة تتم عن الغروب والخروج وإلى النهاية.

والقاسم المشترك بين هذه اللوحات تضافر الوصف والتجسيم فيها لتصوير الجسد وحركاته الوامقة والعاشقة والمفتتنة.. فالجسد في اللوحات ليس مقصوداً لذاته إنه يعبر عن شهوة الحياة وحركة النار الخفية التي تحرك الحياة والعالم. ولا يمكننا أن تطرح هنا إشكالية تنافس الكلمة والصورة.

وأيهما أكثر فعالية في أداء ما أدياه من طبيعة الإنسان وحياته في صور المقصود بها أثرها الجمالي (الاستاطيقي) لا الإغوائي.

قطعا قصيدة كاجوراو لأبي ريشة لا تقدم لنا بديلاً فنياً عن تماثيل الهيكل ومنحوتاته الخالدة بل إنها تقدم لنا فن العين إلى فن السمع فالكلام يحل محل الرخام والزمان يبرز في القصيدة على حين أنه غائب في التماثيل المنحوتة.

وينجح أبو ريشة في تراسل البصر والسمع كما ينجح في كيمياء الصور المركبة العريضة القائمة على الحركة ويجعل من معبد كاجوراو صرحاً قائماً في الشعر بعد أن برز في عالم العين والرؤية.

ذهب (إيوان كسرى) وبقيت القصيدة الذاكرة ومعبد كاجوراو قائم على مدار العين ومدار القصيدة تراه العين وتسمعه من خلال النطق والسمع في عالم القصيدة فكأنك تراه. وقصيدة أبي ريشة تقف شاهداً على مدى استفادة الفنون بعضها من بعض من خلال التراسل. أبو ريشة يجمع إلى نقاء الفطرة الشعرية مهارة الصناع. فلا غرو كيف استفاد من مزج الأصباغ والألوان والهيئات والصور ليقدم لنا الصورة المركبة العريضة بالكلمات ويبدع لنا كيمياء الصورة العريضة.

ومن طرف آخر للرؤية يمكن القول إن قصيدة معبد كاجوراو في استلهامها للنزعة البودليرية في رسم ما رسمته الألوان بالشعر لم تخن جذورها العربية في إيوان كسرى للبحتري الذي لم يتوقف عند الرؤية في جدران الإيوان بل تعداها إلى هموم النفس وتأمل الدهر.

وأبو ريشة اقترن إبداعه في استلهام

الضرورة وتحويلها إلى إيقاع الشعر بوقفة طويلة في المقدمة وتمهل أطول نسبياً في الخاتمة يتأمل تقلب الإنسان ما بين الحياة والموت وخلاصة وجودة في الجمال والفن فقرن ما تراه العين بذهول بما يتأمله الفكر ويعتور النفس من شؤون وشجون.

غير أن فطرة البحتري التي خلبتها صورة الجيشين المتحاربين على حائط الإيوان المهدم، حل محلها عند أبي ريشة نزعة تأملية متفلسفة حول علاقة الجمال بالزمان والخلود وعلاقة الإنسان بالفن والطبيعة والأخلاق مما يشكل نقلة نوعية في شعر التراسل في صورته العربية فرضتها المدن المهدمة لاسيما في الأندلس وفرضها التراكم النوعي للنصوص الشعرية التي انتقلت مع الزمن مع تذوق الفطرة والعين إلى اختلاج النفس والفكر في حضرة الجمال والفن.

القصيدة والإزميل

جان دارك

يستوحي عمر أبو ريشة قصيدة أخرى مبكراً في باريز 1935 ربما أيام الطلب في طريقه إلى لندن حين كان يدرس فن الصباغة. ويقدم هذه القصيدة بما يلي (رأى في معرض "اللوفر" بباريس صورة فتاة رائعة الجمال على صهوة جواد أدهم، فاستغرب عندما علم أنها "جان دارك". (18)

جان دارك هذه (1412 ـ 1431 م) هي فتاة فرنسية قروية متدينة ساذجة خرجت على رأس جماعة من الريف الفرنسي لتعترض أو تقاوم الغزو الإنجليزي لفرنسا، لكن الإنجليز يقبضون عليها ويحكمون عليها بالحرق باحتفالية تدعو إلى الاشمئزاز والغضب.

وارتفعت جان دارك في المخيال الشعبي الفرنسي من تلك الصورة إلى مصاف الأسطورة لبطلة ملهمة محررة انتصرت بموتها على جنود الاحتلال الغازين.

وأبو ريشة في متحف "اللوفر" شأنه في معبد كاجوراو أمام تمثال من أعمال النحت تتحول الصورة المنحوتة من الحجر إلى صورة سمعية والمشاهدة بالعين إلى فن التمتع بالسمع أو القراءة الصامتة بالعين.

بكلمة أخرى الشاعر يقف موزعاً أمام رسالتين: ينظر إلى تمثال جان دارك، التمثال المنحوت أو صورته التشكيلية، وأسطورة جان دارك وتاريخيتها تزحم خياله من الذاكرة. بينما في معبد كاجوراو كان أمام رسالة الصور المنحوتة دون أن تدخل أسطورة الجنس في عمله الشعري. لذلك شكلت قصيدة معبد كاجوراو محوراً واحداً وتمتعت القصيدة بوحدة عضوية لم تتوافر في قصيدة جان دارك التي تمحورت حول الموقف الفني للتمثال المنحوت وما يستدعيه من الموقف التاريخي والأسطوري دون أن يلتحما عضوياً في كل شعر واحد.

فالقصيدة تحولت بالصورة البصرية إلى

حدوة عاطفية خلقتها في خيال الشاعر لا الصورة المنحوتة بل ما أمدته به الذاكرة التاريخية عن جان دارك التي تأسطرت، ولكنها في قصيدة أبي ريشة تتجلى عن جمال وبراءة أكثر مما تتجلى عن كبرياء وقوة ولعل روعة مشهد الحب شاغبت على مشهد الحركة فأبقتها في الظل.

ويحاول أن ينسج الشاعر من خيط الذاكرة وخيط الرؤية كلاً منسجماً لكن القصيدة تتراوح بين الموقفين فتأخذ تفاصيل اللوحة المنحوتة لكنها لا تتقيد بها وتسترفد الخيال والعاطفة لتشكيل صورة شعرية لا تتطابق مع الصورة المنحوتة بل تومئ إليها أو تتكئ عليها في رسم صورة جان دارك وهي تقاتل الأعداء على ظهر جوادها الأدهم لترفع علم البلاد عالياً. فجان دارك بتول حالم تصحو في ألق الفجر تسوي كفها شعرها أو تدغدغه وتلهو به. وتشد وسادتها إلى صدرها تتلوى في شغف تنم عن عطش أزلي للحب والحياة.

وهذه الصورة كما يرى القارئ ليست من عمل النحات بل من إبداع الشاعر الذي يحول الرؤية الموضوعية لثيمة البطولة إلى ثيمة العطش للحياة والحب وما توجيه مواقف العاطفة الفوارة لفتاة "رائعة الجمال" كما قال أبو ريشة في مقدمة القصيدة. "والفتاة الرائعة الجمال على صهوة جواد أدهم" هي ما يراه أبو ريشة في متحف اللوفر لكن هذا التمثال الذي يراه الشاعر بالعين يحيله إلى الأسطوري والبطولي والديني في القسم الأخير من القصيدة. وهي من مجزوء البحر الكامل المرفل بنسق متعدد من القوافي من اثنين وخمسين بيتاً تجري على ثمانيات ست بقواف متنوعة غير موحدة وتنتهي برباعية تكون خاتمة القصيدة.

تدور الثمانية الأولى على ما نثرناه في ما سلف من هذا الفصل أما الثمانية الثانية فتستمر بثيمة الحب بمشهدين شعريين يذكراننا بمشاهد قصائد الغزل العربية ومنها:

نظرت إلى مرآتها
والشعر مضطرب الضفائر
ولحاظها بثمالة الأحلام
ساهية الهوى ريان عاطر
فتجلجلت خجلاً وغصت
بالشهي من الخواطر
وتنهدت ألماً وأطبقت
الجفون على المحاجر

هذه الصورة لجان دارك يراها الشاعر بعين خياله، وهي تتقاطع مع الفتاة على الجواد الأدهم في التمثال المنحوت. لكن ما يقوله الشاعر أن فتاة رائعة الجمال كجان دارك في عز صباها دفنت هذا الصبا وهذا الجمال الرائع وضحت بما تستحقه من حنان

بأن وهبت نفسها للوطن وأعطت روحها له. متنقلاً هكذا من الجمال والصبا والأحلام وعودتها إلى العواطف في الثمانية الثالثة، وهو أمر لا توحي به الصورة المنحوتة بقدر ما تنطوي عليه سيرة هذه البطلة التاريخية التي استحالت إلى خيال وأسطورة. وأبو ريشة لا يستطيع أن يعزل الخيالي والأسطوري والديني عن التمثال الذي يقف أمامه وحتى حين يستفيد من تفاصيل الصورة البصرية في الثمانية الرابعة يشكلها تشكيلاً آخر يضم إلى ما يراه بالعين ما تختزنه الذاكرة من صور حرب جان دارك.

فيضم إلى جان دارك الرائعة الجمال على ظهر جواد أدهم تشكيلاً صورياً آخر في صورة مركبة تجري كما يأتي:

مضت الليالي
مثلما الأحلام في أجفان
فإذا البتول على جواد
مثل جلد الليل فاحم
وأمامها علم البلاد
مموج الجنبات باسم
ووراءها جيش من
مشدود العزائم
وخيوله مختالة
تحت العوالي والصوارم
ينساب في الوادي كما
الرقطاء بات لها قوائم
وغباره يعلو على
جَنْبيه من عسف المناسم
والأفق مطروف العيون
بلفحة والصخر شاتم (20)

ويستمر أبو ريشة في الثمانية الخامسة في وصف المعركة: جان دارك تنادي الجيش وتهز المهند يتلاحم الجيشان والهول يرعد، والفر والكر والهبوط والصعود، والموت يبتلع ما تلقمه الرماح في الطعن والضرب، حتى إذا اكتفى أشرق وجه جان دارك كالنجم وحققت النصر. هذا النصر الذي تحققه البتول يضرم عليها سخائم الأعداء فيقبضون عليها ويقدمونها للمحرقة في الثمانية السادسة.

وما من شك أن أبا ريشة أفلح في تحويل إيحاءات التمثال إلى تصوير بصري متحرك في الصور الجزئية، كما استطاع أن يبني من تفاصيل هذه الإيحاءات صورة مركبة موحدة لكنها قطعاً لا تنقل ما تشاهد العين، كما فعل في قصيدته "معبد كاجوراو" وفرضت الذاكرة التاريخية المؤسطرة نفسها على خيال الشاعر، فأحال التمثال إلى حكاية، حكاية البتول التي هي أجدر بالحب فتذهب إلى الحرب وتضحي بالجمال والصبا من أجل الروح والوطن.

بكلمة أخرى ينقلب التمثال إلى حكاية شعرية يسيطر فيها المعنى الأسطوري التاريخي والديني في مشاهد شعرية يبتكرها خيال الشاعر بشكل متحرك وقادر على توليد الحركة من التمثال الجاثم على قاعدته في متحف اللوفر، وتحويل البصري مرئي إلى شعر موقع يستلهم الذاكرة أكثر مما يستلهم الرؤية خلافاً لقصيدته "معبد كاجوراو" التي صورت التماثيل الأحد عشر لخصوبة الحب والجنس كما عاينها الشاعر لا بما توحيه أو تحيل إليه من تاريخ أو أسطورة أو دين.

لقد اتفقت القصيدتان على استلهام النحت وجاءتا على بحر مجزوء الكامل المرفل، وعبر الشاعر عن قدرته على التصوير الحسي والحركي في كليهما إلا أنه حاكى الصورة في قصيدة "كاجوراو" بمهارة ودقة، وابتكر صورة تشكيلية جديدة في قصيدة جان دارك بدت فيها تفاصيل الصورة المنحوتة لتمثال جان دارك جزءاً من الصورة الكلية للقصيدة التي تحولت من الرؤية إلى الحكاية الشعرية. وكما رفدت الشاعر المخيلة التاريخية الأسطورية والدينية قصيدة جان دارك، فإن الذاكرة العشرية زودته بمشاهد وصور أقرب إلى الغزل منها إلى العذاب في ثمانية المحرقة. كما يستخدم المناسم وهي للجمال بديلاً عن الحوافر وهي للخيول في ثمانية استشهدنا بها سلفاً، ويعكس صورة المتنبي في قوله:

تدوس بك الخيل الوكورا على الذرا
وقد كثرت حول الوكور المطاعم
إذا زلقت مشّيتها ببطونها
كما تتمشى في الصعيد الأراقم

كما في قول أبي ريشة:

وخيوله مختالة
تحت العوالي والصوارم
تنساب في الوادي كما الـ
ـرقطاء بات لها قوائم

وتبدو صورة أبي ريشة مستحيلة أمام صورة المتنبي التي تتحول بالخيال إلى صورة واقعية محسوسة ممكنة.

وإذا كانت صورة أبي ريشة عن الحب في القصيدة حية ومتحركة وطرية، فإن صوره عن الحرب والمعركة تبدو عادية ونمطية وعامة. وليست بخصوصية الجيش الفرنسي والإنجليزي في القرن الخامس عشر الميلادي، فاضطر الشاعر أن يستلهم صورة الذاكرة البلاغية التي تتضح بالألفة ولم يحالفه النجاح في قلب صورة المتنبي التي ذكرناها آنفاً.

لقد تحول تمثال جان دارك إلى حكاية أسطورية ولعبة التراسل انتقلت من تبادل الحواس البصر والسمع إلى تحول البصري إلى بصري آخر من إفراز المخيلة التي انطلقت مما ترى العين دون أن تحاكي ما

ترى.

في قصيدة بجماليون يحول أحمد زكي أبو شادي الأسطورة إلى تمثال، الأمر الذي يستحق معالجة مستقلة لأنه ينقلنا إلى مستوى آخر من تبادل العين والسمع في إطار تفاعل المخيلة والعين. وتحويل الخيالي والأسطوري إلى تمثال منحوت من الكلمات.

أن تعبر الحواس عن دهشتها في حضرة الكون وتأذن للفكر أن يثير أسئلة الحياة والمصير والموت ذلكم هو الشعر. لكن حين تفرض الذاكرة صوراً جاهزة، لا تثبت من لهب القلب، ولا تلد من معاناة يجتر الإنسان ذاته.

وقد بدهنا أبو ريشة في قصيدة معبد كاجوراو بمسألة الحياة والموت في علاقة الفن بالبقاء يقول مخاطباً المعبد:

من منكما وهب الأمان

لأخيه أنت أم الزمان (23)

فينسق هكذا الفن والزمان في إخوة واحدة مدعاة للبقاء والخلود، الشاعر يعرف الجواب لكنه في إثارة السؤال يحس النفس وتقلبها بين الخلود والممات.

في قصيدة "النمر" لوليم بليك يعبر عن دهشته من معجزة الخلق في إبداع النمر. هذه الآية من ألق ووهج ويسأله:

أيها النمر

هل الذي صنع الحمل صنعك؟ (24)

إثارة السؤال هنا كإثارة السؤال في مطلع أبي ريشة لا يتطلب جواباً بقدر ما يعبر عن الدهشة التي تحرك الفكر من خلال العين.

ينتقل أبو ريشة بعد المساءلة الحميمة في مطلع قصيدة "معبد كاجوراو" ليفرز لنا من خلال المخيلة والعين إحدى عشرة لوحة لمشاهد الحب يحاكي بها الأعمال المنحوتة محاكاة مبدعة ويربطها بناظم الأسئلة في المقدمة والخاتمة ويبتكر لغة من اللغة. أما في قصيدته عن جان دارك يتحول الشعر إلى سرد وتتوقف الأسئلة. والخطاب السردي يحل محل الخطاب الشعري والشاعر يصير راوية يحيد نفسه خارج النص إلا من خلال السرد والقص، لكن براعة الشاعر في الصور البلاغية الجزئية والمركبة لا تنفذان لقصيدة من هذا التحييد الذي حول السياق إلى ألفة النمط.

ويترك أبو ريشة التمثال ليستمع إلى صوت الذاكرة، والحب هذا المحرك الأساسي في حياة الإنسان ويزود مخيلته وعينيه بصورة مفاجئة. ابتكرها الوجدان من إيحاء العذراء الجميلة المنحوتة على صهوة جواد أدهم.

فما الذي يضيفه الشاعر إلى الذاكرة غير مشهدية الحب وإشارات الجسد وقد وصف تواثب الصدر وصفاً متقارباً في موضعين اثنين دون أن يبتكر صورة جديدة مكتفياً بتواثب الصدر كإشارة جمالية للعذراء

البتول.

لكن هذا هو تماماً ما تقوله القصة التاريخية التي تحولت إلى أسطورة. والشاعر لم يجترح رؤيا. ولم يولد أفقاً جديداً. البلاغة وحدها لا تكفي لاسيما إذا انفصلت عن الحياة وارتبطت بالنمط. إن طراوة الصور البلاغية لم تغير من طبيعة المشاهد المنطقية والنمطية. لابد من أن تخرج القصيدة من فرن القلب كرغيف طازج، أما البائت والجاهز، فيعطل الدهشة ويسكت الأسئلة.

في قصيدة كاجوراو يمارس أبو ريشة لعبة الحضور والغياب حين يطرح الأسئلة الخالدة. النفس هي الحاضرة في دهشة الكون والفن غائب حاضر، أنه حاضر بقدر ما يثير أسئلة الدهشة أو يجيب عليها بشكل مداور. وحين يأتي إلى اختزال الأعمال المنحوتة تغيب النفس ويحضر الحس في أداء ماهر من خلال المحاكاة المبدعة بالعين وإفرازها من خلال المخيلة محولة الصورة البصرية المنحوتة إلى صورة شعرية منطوقة. أما في قصيدة جان دارك فالحضور للتاريخ والنفس مغيبة حتى العين طريق المخيلة تتذكر الصور الموروثة وتستسلم للسردي والحكائي مضحية بدهشة الشعري وتململ الفكر وجرأة الأسئلة.

ورسم الشخصية جان دارك في حدود الموروث التاريخي لا يبدع حركة ولا يحرك نأمة، حتى حبكة الحرق المشيرة تستهلكها الصورة النمطية. الروح تصعد من النار بعد أن التهمتها ودمرت الجسد، البتول التي تصحو على ضوء الفجر مشهدية الحب المتخيلة في المطلع والتي تعزف عن لذائذ الحب تنتهي شهيدة في المحرقة التي نصبها الأعداء.. وترتقي في وهج ابتسام وحنان حزين لا نزاع ولا حوار ولا تصادم يفصل السرد والحكاية في مفاصل محركة ويبقى صوت الشاعر الراوية مهيمناً في أداء الصورة إلى حد تنميطها. لهذا استحقت قصيدة معبد كاجوراو ما استحقته من صيت وشهرة. وبقيت قصيدة جان دارك في خانة التاريخ.

وأبو ريشة بوصفه شاعراً منجزاً وسع له مطرحاً مرموقاً في تاريخ القصيدة العربية وإبداعها يطرح إشكاليات غير مباشرة من خلال الطريقة التي عالج بها قصيدة جان دارك. في عام (1935م) مرحلة الاحتلال الفرنسي في عزها لسوريا، ومعروف عن أبي ريشة صوته الداوي في الملحميات والوطنيات (ربما كان ذلك في فترة لاحقة). كأن صوت الجماعة قد توحد بصوته أو صوته توحد بصوت الجماعة في قصائده الوطنية الداوية.

فأين سورية الوطن في سياق جان دارك؟ لماذا لم يحاورها - كعادته في قصائد أخرى - عن الحرية والحياة والموت. ولو بسؤال واحد في نهاية القصيدة كما فعل في قصيدة "النسر"

فربط الموضوعي بالذاتي والذاتي بالموضوعي بلفتة باهرة وذكية بعد أن سرد قصة النسر المؤثرة.

أيها النسر هل أعود كما عد
ت أم السفح قد أمات شعوري

ولماذا لم يحاور جان دارك كما حاور معبد كاجوراو في خاتمة القصيدة بقوله:

كاجوراو، عفوك، ليس لي
مني على حلمي ائتمان
أولى فأولى أن تمو
ت طيوفه خلف الجفان
لا تسألن فلن أجيـ
ـب وظن بي ما أنت ظان
أنا مثل غيري لا يرى
لي من كوى سجني كيان
أنا مطمئن بالقنا
ع ورافل بالطيلسان
أزف الفراق فلن تمـ
ـد إلى رتاجك راحتان
كاجوراو.. لولا العجز والـ
حرمان ما كان الجبان (26)

لماذا قيد نفسه تماماً في قصيدة جان دارك إلاَّ من خلال الصورة البلاغية. هل هو طغيان الأسطورة أو المخزون التاريخي عن جاك دارك؟

هل هو الانبهار بالغرب في قصيدة جان دارك إلاَّ من خلال الصورة البلاغية. هل هو طغيان الأسطورة أو المخزون التاريخي عند جان دارك.

هل هو الانبهار بالغرب وبطولاته ورموزه إلى حد تغييب الذات القومية؟ لماذا لم يطرح فكر الشاعر ومخيلته المحرقة التي يقيمها الفرنسي آنذاك في ساحات الوطن التي كانت أبشع من المحرقة التي أقامها الإنجليز في الأرض الفرنسية.

تحييد أبي ريشة للذات المضطهدة والمطعونة في موقف يستدعيها أمر يثير التساؤل؟ إن رمز الآخر وبطولاته وعقيدته وأسطورته ملأت ساحة القصيدة دون أن يثير الشاعر سؤالاً واحداً عن بطولات شعبه المغيبة. فالبتول المتدينة التي استنفرت مخيلته بجمالها لم تستنفر الحياة والموت التي يعانيها شعبه في المحرقة الفرنسية ربما لتحييده النفس كلياً واستسلامه للأسطورة وطرف العين عن الجانب الآخر للنفس الإنسانية المعذبة على المقلب الثاني.

ولو تعاملنا مع قصيدة جان دارك في غير إطار التراسل لأمكن تصنيفها في خانة الشعر القصصي الذي يعيد صياغة المادة التاريخية بتقانة سردية كما فعل خليل مطران في قصيدتي "بزرجمهر" و"فتاة الجبل الأسود" وإلى حد ما يعرف بملحمة "نيرون" وإذا اتفقت

نزعتا الشاعرين الرومانسية في التعامل مع الشخصيات التاريخية وصياغتها بتقانة سردية ما تزال تحمل آثار الغناء، فإنهما يختلفان جوهرياً بأن مطران يستخدم التاريخ قناعاً ليثير قضاياهم المرحلية والمصيرية كالاستقلال أو الحرية ومسؤولية الكائن الحي في اختيار ما يماثله. وأن يحاسب ويتسلح بالوعي لا بالعجز وغير المبالاة والجهل بينما عمر أبو ريشة يصدر في قصيدته جان دارك من حافز الانبهار بنموذج جان دارك البطولي.

ولو اتخذ أبو ريشة جان دارك قناعاً كما اقترحنا آنفاً لكان أعطى لهذه الأسطورة التاريخية بعداً إنسانياً عربياً، لكنه فضل التقيد بحدود الممكن التاريخي والأسطوري والديني للصورة المنمطة التي اكتسب رسوخها في الخيال الشعبي وقداستها عند الفرنسيين فانتقلت الصورة كما هي في قصيدة أبي ريشة دون أن تحمل رسالة غير الرسالة الأصلية.

ولو قرأنا جان دارك القصيدة دون أن نقرأ الترويسة التي أثبتها أبو ريشة على رأس القصيدة في ديوانه لما ربطناها بسهولة بقصائد التراسل التي تحول البصري إلى شعر إيقاعي منطوق. ولخرجنا منها بقدرة أبي ريشة على تطعيم الشعري بالسردي.

لا حوار ولا حركة بل بتصوير شخصية جان دارك تصويراً تخييلياً في مشاهد ثلاثة وانتقالها إلى رحاب الخلد.

إشارات

1 ـ إبراهيم ناجي، ديوان ناجي جمعة، وحققه أحمد رامي أحمد عبد المقصود هيكل صالح جودت محمد ناجي، الجمهورية العربية المتحدة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار المعارف بمصر 1961م، ص 194.

2 ـ المصدر نفسه.

3 ـ المصدر نفسه، ص 220.

4 ـ المصدر نفسه.

5 ـ المصدر نفسه، ص 238.

6 ـ المصدر نفسه.

7 ـ المصدر نفسه، ص 315.

8 ـ المصدر نفسه ص 158.

9 ـ المصدر نفسه.

10 ـ المصدر نفسه ص 171.

11 ـ المصدر نفسه ص 172.

12 ـ المصدر نفسه ص 172.

13 ـ لمزيد من أثر الأسطورة في الأدب المسرحي، أنظر: د. عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي ص 269 ـ 310.

14 ـ عمر أبو ريشة ديوان المجلد الأولى، الطبعة الرابعة، دار العودة، بيروت

(1982م)
ص 101.

15 ـ المصدر نفسه ص 101.

16 ـ المصدر نفسه، ص 102 و104.

17 ـ المصدر نفسه، ص 104.

18 ـ المصدر نفسه، ص 163.

19 ـ المصدر نفسه، ص 165 ـ 166.

20 ـ المصدر نفسه، ص 168 ـ 169.

21 ـ المتنبي، شرح ديوان، عبد الرحمن البرقوقي، المجلد الثاني، جـ 4، دار الكتاب اللبناني، بيروت، بدون تاريخ، ص 104 ـ 105.

22 ـ عمر أبو ريشة، ديوان، ص 169.

23 ـ المصدر نفسه، ص 101.

24- The poetry and prose of willya Bake, edited by David V. Erdman N.y. 1965. see poemes of innocence and experience

25 ـ عمر، ديوان، ص 160.

26 ـ المصدر نفسه ص 116 ـ 117.

❑❑

تجليات التاريخ عند عمر أبو ريشة
الجزء الثاني

د. وليد مشوّح

موجز عن حياته ومواقفه:

"نعلم أن أبا ريشة كتب مذكراته، ونعلم أيضاً أن هذه المذكرات لم تنشر حتى اليوم"(38).

هو: عمر بن شافع بن الشيخ مصطفى بن أحمد أبو ريشة، والدته تدعى خيرة الله اليشرطي من عائلة فلسطينية معروفة، وكانت متصوفة منذ صغرها(39).

هناك خلاف بين الدارسين حول مكان ولادته وتاريخه، فمنهم من يقول: إنه ولد سنة 1908م في قضاء منبج من أعمال محافظة حلب شماليّ سورية(40).

ومنهم من يقول: إنه ولد في العاشر من نيسان عام 1910م في قضاء منبج حيث كان أبوه قائم مقام هناك(41). ونفر ثالث يقول: إنه ولد في العاشر من نيسان عام 1910م في مدينة عكا بفلسطين(42).

كذا وجدنا من يقول: ولد عمر عام 1907م وهو تاريخ تولده الصحيح كما يقول هاشم عثمان، وأشهد على ذلك فقد كان يردد هذا التاريخ منذ ربع قرن لا يحيد عنه مع تقادم العهد... وكان مولده في قضاء منبج التابعة لمحافظة حلب(43).

أما عمر؛ فيحدد تاريخ ولادته بعام 1912م، ويقول، "أبعد والدي إلى زيلا وهي قرية صغيرة من أعمال تركيا، وبعد رحيل أبي إلى منفاه، جاء جدي لأمي من فلسطين واصطحبها إلى عكا حيث ولدت العام 1912م..."(44).

وهناك أكثر من محطة تستوقفنا في مسيرة حياة عمر، منها، بزوغ نجمه شاعراً، وصدور ديوانه الأول بعنوان (شعر) عام 1936م، ومشاركته في جميع المناسبات القومية، وعمله في دار الكتب الوطنية بحلب، ودراسته في الجامعة الأمريكية في بيروت، وإيفاده إلى مانشستر لدراسة كيمياء الأصباغ،

وعودته، ثم انخراطه في العمل الدبلوماسي وتنقله في دول وبلاد كثيرة، وتعرّفه كبار زعماء العالم وقادته، ثم تقاعده وإقامته في بيروت، ثم في المملكة العربية السعودية، على أنه كان يزور بلده سورية بين الحين والآخر، وقد رافقته في رحلاته زوجته السيدة منيرة مراد، وقد أجهد الترحال والشعر وواقع الأمة قلبه، وخضع لمبضع الجراح، كما أصيب بحادث سير أوهن جسده، وتوفي في الرابع عشر من تموز عام 1990م في المملكة العربية السعودية، ونقل جثمانه إلى سورية، ودفن في ثرى مدينة حلب.

إذن فقد تربّى الشاعر عمر أبو ريشة تربية صوفية متدينة، وتربية عربية قومية إسلامية، وتعمق في دراسة التاريخ فوعاه، وأسقطه لتحقيق غايات شعره.

وقبل أن نعرض لأعماله لا بد من التوقف عند محطة هامة من محطات حياته، فيها فائدة لمن يتعرض إلى الإيقاع والموسيقى في نصه الشعر، فهو ذو ثقافة موسيقية عالية.."... بعد ذلك تابعت ثقافتي الموسيقية بمطالعتي مجلة (روضة البلابل) لصاحبها إسكندر الشلفون (1881م - 1934م) وهو من أئمة الموسيقيين،... ثم أضفت إلى زادي قراءات لمؤلف وضعه الفرنسي (بول ردلنجي)، وهو دراسة عميقة بل ثروة لا تقدر بثمن، عنيت بأصول الموسيقا العربية وتاريخها، وقد أقام (درلنجي) مدة شهرين في زحلة..."(45).

أعماله الشعرية والأدبية:

*** (الاتجاهات والقضايا):**

قدم عمر أبو ريشة - خلال مسيرته الشعرية الطويلة - خمسة دواوين، والفاصل الزمني بين ديوان وآخر (أحد عشر عاماً)، أو اثنا عشر عاماً(46):

- شعر 1936 - حلب طبعة العصر الجديد.
- من عمر أبو ريشة - شعر 1947م بيروت دار مجلة الأديب.
- مختارات - 1959م بيروت المكتب التجاري...
- غنيت في مأتمي - 1971 بيروت دار العودة.
- أمرك يا رب 1398هـ - 1978م جدة دار الأصفهاني.

أما ديوان (عمر أبو ريشة) الذي صدر في العام 1971 عن دار العودة ببيروت، فهو الديوان الجامع لأغلب قصائد الدواوين السابقة.

وكان العماد مصطفى طلاس وزير الدفاع السوري آنذاك قد انتقى من دواوين الشاعر مجموعة قصائد نشرها تحت عنوان (من وحي المرأة)(47).

وقد كشف هاشم عثمان بعض القصائد غير المعروفة لأبي ريشة ومن هذه القصائد:

أ ـ قصائد ذكرها أبو ريشة في ديوانه الأول (شعر)، ثم تجاهلها نهائياً في الأعمال الكاملة.

ب ـ قصائد وُجدت في الصحف والمجلات، والكتب، وهي غير موجودة في أي من دواوينه المطبوعة، ونشير هنا إلى هذه القصائد:

أولاً: مقاطع من قصائد تحمل العنوانات الآتية:

- البطولة
- فيلسوف
- عودة مغترب

ثانياً: فصل من المسرحية الشعرية التي بعنوان (نحن والسلطان):

رابعاً: مقطوعات شعرية، نظمها عمر في بعض المناسبات.

وعلى ضوء ذلك نقول: إن آخر قصيدة نظمها عمر هي (أمرك يا رب) التي قالها في رثاء الملك فيصل آل سعود (رحمه الله).

وآخر ما نشر له، مقاطع من ملحمة (عودة مغترب) قدمها لمجلة الشراع في المقابلة الصحفية التي أجرتها معه بتاريخ الرابع من شباط عام 1985م"(48).

لقد طرحت أعماله الشعرية قضايا حياتية واجتماعية وسياسية هامة، وسنجد في بعضها استلهاماً حقيقياً للتاريخ، حيث الوعي واليقظة والإحياء.

القضايا التي طرحتها أعماله الأدبية:

القضايا التي طرحها أبو ريشة في أعماله الأدبية كثيرة جداً، فإذا ابتدأنا بنثره نجده يقتصر على التجليات في شعره، في حين انصب نثره من خلال محاضرات وأحاديث صحافية، وحوارات في سوامر ثقافية انصبت على حياته الشخصية، وتجربته العملية، وعمله الدبلوماسي في سرد يقترب من أدب الرحلات تارة، ومن الملاحظات حول بعض الظواهر تارة أخرى، ناهيك عن رأيه بالشعر الحر، والمشهد الثقافي الجديد، كذلك رأيه بالمرأة، وبعلاقة المرء بالمدينة الصناعية، والبيئة الحضرية، وتلاقح الثقافات الإنسانية. ولسنا بصدد التفصيل في هذه القضايا لأننا غير معنيين بذلك، لسببين:

الأول: تباين آرائه في كل قضية من القضايا الآنفة، ومن يعود إلى الصحف والمجلات وجذاذات الأوراق التي تركها الشاعر بعد وفاته سيرى ذلك جلياً: إذ صرّح في غير ما مناسبة، بأنه لا يهتم بنشر شعره، وسوّغ ذلك بقوله: "حتى لا يضيع في زحام هذه النصوص التي يشهدها الشعر في الوطن العربي" ومع ذلك أصدر أربعة دواوين وأتبعها بديوانه الجامع: (ديوان عمر أبو ريشة).

والثاني: لم نجد في أعماله النثرية بحثاً متكاملاً في قضية أدبية أو تاريخية يستحق التوقف عنده وتحليله، وإسناده إلى الرأي الذي يضيف إلى الحركة الأدبية جديداً... والنتيجة السريعة التي سيقرها الدارس لأدبه، الباحث في شخصيته وشعره ستكون لصالح شعره أولاً، وشخصيته الاجتماعية أخيراً(49).

وبانتقالنا إلى شعره، وبعد درس وتمحيص، سنجد قضايا كثيرة حفل بها

شعره، وتلك القضايا تتناسل من قضيتين رئيسيتين:

الأولى: الغزلية بشخصياتها كلها، والتأملات، والإخوانيات، والبوح الصوفي.

الثانية: التاريخ، التراث، المواقف، الأعلام، المدن، الآثار... إلخ.

أما الغزل فيتعامل معه تعاملاً فنياً صادراً عن منعكسات نفسية، فتارة نجده عفيفاً أفلاطونياً مثالياً، وتارة أخرى نجده ماجناً وصفياً فيه تشخيص لتفاصيل الجسد واتجاهات الغرائز.. أما التأملات والإخوانيات فهي متممات لحراك حياتي يومي يعيشه الشاعر في البعدين الزماني والمكاني، وثمة راجعات عاطفية أي منعكسات تربيته الأسرية على صياغاته الشعرية، فالأمر نجده طبيعياً، خصوصاً، عند شاعر يسخّر إحساساته كلها تجاه الماضي والحاضر.

لذا تظل القضية الثانية هي الأهم في معمار نصه الشعري، لأنها المادة الأساس في صياغة القصيدة (العمرية)؛ إذ امتلكت مساحة لا بأس بها في مشهده الشعري.

إن لموضوعات القضية الثانية (التاريخ، التراث، المواقف، الأعلام، المدن، الآثار، الصوفية) أهميةً خاصةً في الكشف عن البنية الفنية لقصائد أبي ريشة من خلال متابعة الظاهرة (التناصية)، وكشف العلاقات التي تربط النص الشعري الحاضر بالنصوص الغائبة وهنا يعمد الخطاب الشعري إلى توجيه قوة ضاغطة، خفية، تدفع المتلقي إلى استحضار النص الغائب من خلال الإشارات والتضمينات لبعض المفردات والتراكيب.. لذا سنعمد إلى تسليط الضوء على الحركة التاريخية في شعره ومن ثم التفرعات الناتجة عنها:

أولاً: التاريخ:

من الظواهر اللافتة في استخدامات اللغة الشعرية (عند أبي ريشة) احتواؤها الأدائي لمعطيات التاريخ ودلالات التراث، إذ يقوم الشاعر باستلهام الحدث التاريخي والشخصيات التاريخية بغية توظيفها في بنية النص، بما تحمله من دلالات وإشارات تتيح للشاعر والمتلقي الاتكاء على ما تفجره الشخصيات التاريخية، أو الموقف التاريخي من مشاعر ودلالات، تنمي القدرة الإيحائية للقصيدة.

وتبين القراءة التحليلية لقصائد أبي ريشة؛ استحضاره للشخصيات التاريخية المهمة، التي تركت بصمات وإيحاءات خاصة في الوجدان العربي، وهنا يسقط الشاعر الماضي على الحاضر، بغية إثراء دلالات النص عن طريق التأثير والإيحاء معاً.

فالمنطلق التاريخي عنده هو ثورة الإسلام على الجاهلية، بدءاً من الرسالة

السماوية الخالدة التي حملها نبينا محمد بن عبد الله ﷺ، فجاهد وأصحابه من أجل نشرها.. إنها بداية تاريخه المضيء الذي سينتج فيما بعد أعلاماً ومواقف وقيماً وجدانية وأخلاقية، مما احتفى به التاريخ فيما بعد.

فالنبي العربي الكريم (محمد ﷺ) يكتب الصفحة الأولى في تاريخ الإسلام، عندما ينتصر على الظلم والجهل والاستعباد:

أي نجوى مخضلَّة النعماء
رددتها حناجر الصحراء
سمعتها قريشُ فانتفضت
غضبى وضجت مشبوبة
ومشت في حمى الضلال إلى
الكعبة مشي الطريدة البلهاء
وارتمت خشعة على اللات والعزّى
وهزت ركنَيهما بالدّعاء
وبدت تنحر القرابين نحراً
في هوى كل دمية صماء
وانثنت تضرب الرمال اختيالاً
بخطى جاهلية عمياء(50)

بدأ /بالدعوة ـ النجوى/ لينعطف برسم المشهد الراهن آنذاك، من أجل أن يفند ملحقات الحدث، وقد عزز نصه باستدعاء الشخصيات من دون بيان تفصيلات تتعلق بها، ولهذا الاستدعاء في النص آليات فنية تعتمد على الإشارة الدلالية (قريش من قبل، عبد الله والد الرسول، هاشم والد جده، أبو طالب عمه، حليمة السعدية مرضعته، ثم تقوم اللوحة لتأخذ أبعادها من جزئياتها: الصحراء، اليتم، العادات، الأصنام، النحر، العبودية، الخيام، الوحي، غار حراء، ثم تتحول الخارجيات الوصفية ـ السردية إلى داخليات شعورية إحساسية لتكتمل اللوحة مشهداً ومعنى.

واستلهامه للتاريخ لا يقتصر على المغرق بالقدم؛ إنما يتوسطه، ليصل في تناوله إلى زمنه المعيش، حيث ينصِّب نفسه شاهداً عليه.

من الرسالة المحمدية الشريفة، إلى الخلافة، إلى الاختلاف والاحتراب، إلى الضعف، إلى الاستعمار، إلى النضال، إلى الاستقلال، وفي أعماله الشعرية أمثلة كثيرة تدلل على ما ذهبنا إليه.

إذن عمر أبو ريشة شاعر ذو حس تراثي حاد، فهو في قصائده غير الغزلية مقيم في خيمة الموروث الثقافي، يمتلئ حسه ووجدانه به.. فالشاعر يجد في الأحداث التاريخية، الإسلامية، والأعلام، والشواهد المكانية؛ رموزاً للتعبير عن تجربته الشعرية، ومعادلاً موضوعياً لواقعه وحاضره، ومن ثم يستدعي الأعلام التاريخية، ليستحضر معها أبعادها النفسية والروحية، فيكررها في سياقات لا يقف فيها عند الزمن الماضي، بل

يتخطاه إلى الزمن المطلق، ولهذا يكون نبينا محمد (ﷺ) ممثلاً كلياً شاملاً للزمان والمكان:

يا عروس الصحراء ما نبتـ
ـد غير راحة الصحراء
كلما أغرقت لياليها في الصـ
ـمت قامت على نبأة زهراء
وروتها على الوجوه كتاباً
ذا مضاء أو صارماً ذا
فأعيدي مجد العروبة واسقي
من سناه محاجر الغبراء
قد ترف الحياة بعد ذبول
ويلين الزمان بعد جفاء(51)

ثانياً: الاستلهام بالعَلَم التاريخي (الشخصيات):

شاعت في العصر الحديث ظاهرة تسخير الشخصيات التاريخية واتخاذها قناعاً للتعبير عن التجارب الشعرية الحاضرة، لما في هذه الشخصيات من قوة رمزية وإيحائية، فاستدعاء الشخصيات التراثية؛ يستدعي بعث الماضي في الحاضر، وتكثيف الزمن الممتد في لحظة الإبداع، كما أنه يصل الأجيال الراهنة بجذورها السابقة، ومن الشخصيات التاريخية في شعره الإمام الحسين بن علي بن أبي طالب، وأبو العلاء المعري، فالأول خصه بملحمة شعرية كثَّف فيها معاني جليلة هي قيم يتوجب أن تتوافر في إنساننا العربي المسلم في زمنه الراهن هذا (الموقف، الإيمان، الحق، الواجب، النضال، الإصرار، الاستشهاد... إلخ)، ولم تطبع هذه المسرحية، ولم تصلنا حتى الآن على الأقل، وإنما وردت في سرد أعماله أو آثاره المجهولة(52).

أما الاستحضار المعنوي للماضي ليكون في خدمة الحاضر باعثاً ومحفّزاً وأمثولة فتجلى في قصيدته /مع المعري/:

ملعب الدهر لو ملكنا هدانا
لبلغنا من الحياة منانا
سبقتنا إليك أجنحة الشو
ق وشقت لنا سبيل خطانا
قام عنه أبو العلاء؛ وقام الـ
ـموت مستنزف الإباء جبانا
قد طواه الزمان حتى إذا الخلـ
ـد اجتباه، أطل يطوي
يا أخا الحكمة السنية هل منـ
ـك على مثخن الجراح
قل لتلك الحمائم البيض طيري
فالخطايا تدفقت طوفانا
أناجيك يا نجيّ الدراري
وأغنيك أغنياتي الحسانا
إنَّ آفاقك البعيدة لا تطلـ
ـق للخاطر الحبيس عنانا

حسبك المجد أن ترى كل يوم

لأغانيك عنده مهرجانا(53)

إنه يعمد بتوسيع الذات الفردية، وتحويلها إلى الذات الجمعية، فالفرد هو اللبنة الأولى في بناء الأمة، التي يتكلم بلسانها.

والملاحظ، أن الشاعر يعمد إلى استنطاق الأحداث التاريخية المرتبطة بشخصية أبي العلاء المعري، لتجسيد فكرة الصراع الذي يظل فيه الشاعر طرفاً مظلوماً، (كأبي العلاء)، ومتأملاً وفيلسوفاً ومبدعاً مثله، وقد اعتمد على تبادلية ذاتية بين /الأنا/ و/الهو/ فالأنا حلت محل الهو، والأنا والهو فرديةً حلت في /النحن/ الجمعية، إنه يتحدث بلسان جمعي /الأمة/ لا بلسان فردي (الشاعر).

فالمتأمل في شعر أبي ريشة يستشعر أنه يمتلئ إحساساً بالمظلومين، والغبن ليس بكيان الفرد، وإنما بكيانه أُمّةً.

"وهذا الإحساس بالظلم يتجسد من خلال رمز الحسين، وأبي العلاء المعري، وغيرهما، عبر صور عديدة، وفقاً لموقفه النفسي، وتجربته الشعرية الخاصة"(54).

وهنا لا بد أن نشير إلى أن تسخير أسماء الأعلام التراثية عند أبي ريشة، يتمتع بحساسية خاصة، لأن هذه الأسماء بطبيعتها تحمل "تداعيات معقدة، تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلاً أو كثيراً إلى أبطال، وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والكان.."(55).

ويلاحظ أيضاً أن أبا ريشة يكثف أداءه قليلاً، حين الربط بين الحدث التاريخي والشخصية التراثية، فيما يشبه مقارنة نفسية بين الماضي بجلاله وعظمته وشموخه، والحاضر بوهنه وهشاشته واتضاعه، لذلك فقد يعدّ الشاعر بعض الأسماء التراثية المتواكبة أو المتباعدة تاريخياً داخل النص، بغية إسقاط الحدث التاريخي على الواقع الجديد، وشحن الموقف الشعوري في سياق متكامل ومتَّسق كما في قوله:

شاء أن ينبت النبوة في

ويلقي بالوحي من سيناء

فسلي الربع ما لغربة عبد

تطوي جراحها في العزاء

ما لأقيال هاشم يخلع البشـ

ـر عليها مطارف الخيلاء

انظريها حول اليتيم فراشاً

هزجاً حول دافق الآلاء

وأبو طالب على مذبح الأصـ

ـنام يزجي له ضحايا الفداء

تتبارى حليمة خلفه تعـ

ـدو وفي ثغرها افترار

التاريخ يتبدى من خلال استحضار الشخصيات المضيئة، كشخصية سيدنا محمد ﷺ، وعبد الله، وهاشم، وأبو طالب، وحليمة.

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر قد يسخر اسم العلم بجعله محوراً للقصيدة كلها، وهنا يكرر الشاعر اسم العلم مرات متتالية ويتوجه بخطابه إليه؛ كقوله في قصيدة غير معروفة أو مغيّبة عن ديوانه لأسباب سياسية؛ عنوانها: (الدكتاتور):

رائع في كل ما يبدع رائع
ما له في كل ما يهوى منازع
يقف التاريخ من آلائه
مطرقاً ما بين مفتون وخاشع
فارس ما أسرج المهر إذا
لم يجد في النجم ميدانا لطالع
شاعر ما حنّ للحرف إذا
لم يجده نعش أشتات شرائع
وخطيب أخرست أصواته
كل صوت من فم الإيمان طالع
سيد في أمة خالدة
قبّلت من ذيله وهي تبايع
إذا بدا نشوان هبّت حوله
وزراء الحكم للرقص

فهو يقصد (دكتاتوراً) بذاته، لكنه (في ضمير الغائب) رسم صورة للدكتاتوريات العربية (للأمة الخالدة) والانتهازية المحيطة بها.

وقد أخذت الشخصيات التي أثَّرت بالتاريخ الحديث، تاريخ بلاده على وجه الخصوص، وإذا أردنا أن نستشهد ونحلل كل قصيدة سخرها لمديح، أو لرثاء، أو لاستعراض شمائل، لاستهلكنا صفحات كثيرة في البحث، ومن الشخصيات الحديثة التي تناولها في مدح أو رثاء أو مجاملة: المغفور له الملك فيصل بن عبد العزيز آل سعود (رحمه الله)(58)، حافظ إبراهيم(59)، أحمد شوقي(60)، أحمد الصافي النجفي(61)، إبراهيم هنانو(62)، الأخطل الصغير(63)، أميل البستاني(64)، جان دارك(65)، سعد الله الجابري(66)، سعيد العاص(67)، وهناك شخصيات أخرى كانت تحيط به، مدح بعضها، ورثى بعضها الآخر.

ولا بد لنا قبل أن ننتقل إلى استلهام التاريخ في شعر عمر أبو ريشة من خلال الأمكنة والآثار من التوقف عند عنايته بأثر الشخصية التراثية المستدعاة من خلال آلية استدعائها بتقانات متعددة مثل المزج والتداخل بين ما هو تراثي وما هو حديث، أو خلق رؤية جديدة يُفسّر من خلالها القديم، أو مخالفة القديم جملة، ونشير إلى "أن

الاستدعاء بالدور، يعتمد ـ في أغلب الأحيان ـ على تسخير الشخصيات التراثية، صاحبة الأدوار الحية في الذاكرة الجماعية، مثل؛ أدوار الأنبياء، والقادة، والأبطال، والشعراء، والمجانين، والفلاسفة ممن شهد لهم التاريخ على مر العصور"(68).

فهو يتلبس دور ديك الجن ليعصرن قصته في ذبح عشيقته (ورد) وحرقها وصناعة كأس من رمادها، لذا استحضر الدور ليعبّر عن النازع الإنساني الموجود في كل الأزمنة والعصور، وأراد العشق، والغيرة، والأنانية، والدافع الجرمي لكل ذلك.

كانت تغنيني، وكنت
أحسّ بالنعمى تغني
هيفاء، لم يبلغ مدى
إغرائها وهمي وظني
كيف ارتضت دنياي دنياها
على قلق وأمن...
أيضم غيري هذه النعمى!!
متى وسّدّت تربا!؟
ويحي!! لقد جف الرضا
رطباً وضاق الكون رحباً

* * *

فحملت شلو ضحيتي
والنار حمراء الأديم
وجبلت من تلك الجذى
كأسي ومن تلك الكلوم...(69)

لقد جاءت آلية الاستدعاء ـ في هذه الأبيات ـ مواكبة لغرض الشاعر الدلالي، حيث قام باستدعاء شخصية ديك الجن الحمصي (رغبان بن عبد السلام) وعشيقته (ورد) وقام بتلبس شخصية الأول متدثراً بلبوس الظن والشك والغيرة.

وهكذا نجد أن الإنتاجية الشعرية ـ عند أبي ريشة ـ تمثل نوعاً من استعادة النص القديم بشكل خفي أحياناً، وجلي أحياناً أخرى، بل الملاحظ أن كمًّا غير قليل من أشعار أبي ريشة يعدّ تحويراً لخطابات وأقوال سابقة شعرية أو نثرية؛ وهذا إن دلّ على شيء؛ فإنما يدل على ثقافته الواسعة، وتمثله للتاريخ، ووعيه لعناصر التراث، (وفي رأينا)، أن النضج الحقيقي لأي مبدع لا يتم إلا باستيعاب الجهود السابقة، وهذا ما أشار إليه (مايكل ريفاتير): "إن التناص ليس عملية انبثاق نصوص من نصوص سابقة فحسب؛ بل هو الصورة الوحيدة لأصل الشعر.."(70).

ومن هنا نجد أن الارتداد إلى الماضي واستحضاره من أكثر التقانات فعالية في الإبداع الشعري عامة، وعند أبي ريشة خاصة، بوصفه عنصراً يهيمن على دلالة قصائده بغية تسلطه على الموروث القديم ليمتص منه بعض نواتجه التي تتوافق مع حركة المعنى فيه.

وثمة استلهام بالإشارة أو القول، وهذه الآلية من آليات استدعاء الشخصية التراثية تتمثل في "توظيف الشاعر لبعض الأقوال أو الإشارات التي تتصل بالشخصية المستدعاة فتصبح وظيفة مزدوجة الإيحاء أو التفاعل مع شفرات النص من خلال استحضار صورة الشخصية في ذهن المتلقي، ونشير إلى أن وظيفة الإشارات لا تقتصر على ذلك فحسب؛ وإنما تسهم في تمثيل واقع معقد (كالنص) من خلال التعريف ببنيته.."(71)

لقد سخّر أبو ريشة هذه الآلية من آليات الاستحضار من خلال عرضه للمواقف والأفكار والمبادئ العربية والإسلامية، فهو يلتقي في الرؤية مع المتنبي:

شاخص الطرف في رحاب
فوق طود عالي المناكب ناء
يرقب الفجر والندى مالئ بر
ديه والشعر مائج في الهواء
ذاك سيف الدولات من آل حمدا
ن منار في السلم والهيجاء
ذاك كافور ضحكة الهزء في التا
ريخ ينهي ومصر في إغفاء
صور من بيانك البكر تبقى
نهبة الطرف غضة الإيماء
شاعر العرب، غض طرفك فالعر
ب حيارى في قبضة
يخجل المجد أن يرى الليث شلواً
تحت أنياب حيّة رقطاء
أين لمع المنى، وحمحمة الخيـ
ـل ووهج القنا وخفض اللواء
الميامين يا غرام الميامـ
ـن يخوضون لجة من

إنه يستحضر الشخصية ويركز على لغة ومعان ومواقف طفح شعره بها (سيف الدولة، كافور الإخشيدي، المجد، الليث، حمحمة الخيل، البحث عن مجد العرب، إدانة القهر والذل اللذين يعاني منهما الإنسان العربي)، ثم يقرن الماضي المجيد بالحاضر الراهن عبر استحضار التاريخ السالف وإسقاطه على التاريخ الراهن.

وثمة نماذج كثيرة في شعره وضعها هدفاً استحضارياً ليقدم الغاية التي من أجلها استحضر الشخصية التاريخية، بمكانها وزمانها ومستلزماتها كلها.

استلهام التاريخ من خلال فكره الصوفي:

لقد بات جلياً أن أبا ريشة ذا نزعة صوفية وقد تبدى ذلك في شعره الوصفي والتأملي، والغزلي، حيث يقنص بعض المصطلحات الصوفية، وتمثّل مواقف الصوفيين من (حب، وشوق، ووجد وهيام،

ووقوف على الأبواب، والتشوّف، وضياع الروح في السراب، والإلحاح على طلب اللذة "وقد تناثرت هذه الألفاظ والمصطلحات والمعاني في كثير من قصائده. لأن التراث الصوفي واحد من أهم المصادر التاريخية التي استقى منها شاعرنا رموزه وصوره، فأسهمت في التعبير عن أبعاد تجربته بشتى جوانبها الفكرية والروحية والنفسية.

كما حقق أبو ريشة الأركان المطلوبة في كل تجربة صوفية، كما حددها الدكتور محمد مفتاح بقوله: "لا بد من توافر أركان في كل كتابة، ومنها الكتابة الصوفية وهي:

- الغرض المتحدث عنه.
- والمعجم التقني وكيفية استعماله.
- والمقصدية.

وهذه جميعاً تكوّن وحدة غير قابلة للتجزئة، فمثلاً إذا تناول المؤلف بعض الأغراض الصوفية ولم يستعمل المعجم الصوفي في سياق يلائمه، فكتابته ليست بصوفية كالكتابة الفلسفية.

كما أن الذي يستعير القاموس الصوفي ولا يستعمله في غرض من الأغراض الصوفية المتعارف عليها؛ فلا تمس كتابته الصوفية.."(73).

لقد استطاع عمر أبو ريشة أن يتمثل التجربة الصوفية بأبعادها وأغوارها الدلالية كلها، من خلال تسخيره للرموز الصوفية واستخدامها في سياقها الشعري الملائم.

استلهام التاريخ من خلال المدن والآثار:

ثمة أنماط رمزية للمدينة، فإذا كانت دراسة؛ فإنها تمثل المعطى التاريخي بأبعاده كلها، وإذا كانت مدينة الحلم؛ فإنها حركة روحية شعورية بحت، وإذا كانت مدينة المستقبل، فإنها (يوتوبيا)(74)، وإذا كانت مدينة أسطورية؛ فإنها الخيال المغذي للصورة في التشكيل الشعري.

هذه المدينة الفاضلة نجدها في شعر عمر أبي ريشة، مرة مستقرة كحاجة إنسانية، ومرة بعيدة يتجه إليها إحساس الشاعر، مرة محددة بجغرافية، ومرة أخرى موجودة في كل مكان، هذا من الناحية المكانية، أما من الناحية الزمانية فهي مشتقة أيضاً مرة نجدها في الماضي يصنعها التاريخ فتجور عليها الطبيعة، ومرة نجدها في الحاضر تصنعها الحضارة فتقسو عليها البيئة، ومرة هي وجود على الخريطة الآثارية تضع نفسها بتصرف العقل تارة، وبتصرف الإحساس تارة أخرى، ومرة نجدها في خيال الشاعر حيث رسم معالمها من خلال الحكاية أو الأسطورة أو التخيل من خلال أفق غير منظور تحدده رهافة أحاسيسه، وخلجات وجدانه، ناهيك عن ثقافته التاريخية.

"والنفور الرومانسي من المدينة لدى شعرائنا (ومنهم أبو ريشة)، أحد البواعث في البحث عن البدائل والتشوف إلى مدن فاضلة"(75).

فشاعر مثل عمر أبو ريشة يحب على الطريقة الرومانسية، فلا يبوح بحبه، بل يفزع إلى خياله الرومانسي، مهموماً لا يتركه الناس وحيداً (كما هو واقع مدينته المعاصرة) بل يصغون إليه وهو يعبر عن عواطفه ويصورها مزينة بالخيال، إنه يؤنس الأثر فينفخ فيه من روحه، ليعود على شاكلة هي أرقى بكثير عما كانت عليه في الواقع. وكلنا يعرف أنه ليس هناك مدينة فاضلة؛ إنما تخيلها يعني تهوية يلوذ بها الشاعر من قسوة المدينة، وجفافها، فيها روح التشوّف إلى مدينة فاضلة، وفيها بعض صفات المدن المستقبلية، من حب وسفر وبوح.

فالشاعرة نازك الملائكة قدمت صورة للمدينة الفاضلة في مسحتها الرومانسية، لأنها تتسم بالقتامة والكآبة، ووضعتها تحت عنوان (مدينة الحب) التي جاءت في ديوانها (عاشقة الليل)(76).

أما عمر أبو ريشة فيخلط الحلم بالواقع ليخلق عالماً مثالياً يتسع للحب بديلاً عن واقعه المليء بالآلام والأحزان، وقد جعل هذا العالم الذي ابتدعه محض قرية يكتفي منها بشيء من الورد والعطور قاسماً مشتركاً للمدن الواقعية والخيالية... إنها اليوتوبيا الضائعة هي تلك التي يبحث عنها الشاعر في خياله، ومن خلال التراكم المعرفي في خزانته الثقافية.

والمكان (سواء أكانت مدينة أو أثراً، أو جبلاً أو حقلاً أو أي كون بيئي) يعني عند عمر أبو ريشة تلك اللحظة الإحساسية ـ الشعورية به، والتي يحاول أن يجد لها مخرجاً من لغة التضاد في ثنائية: الأنا/ الآخر، الماضي/الحاضر، الدارس/القائم، الموت/الحياة، وذلك من خلال لغة الحب الوسيط الذي يحقق للطرفين ذاته، من دون تضارب مع الطابع الشخصي.. فالحب ـ على سبيل المثال ـ يشحذ الفردية من خلال الآخرين ومع الآخرين.. والبحث الدائب عن المدينة الفاضلة جعله ينتقل من مدينة إلى أخرى، ومن أثر إلى آخر، ومن جبل إلى سهل، ومن تمثال إلى لوحة، وهذا كله لم يمنعه من البحث عنها في الآثار التاريخية، ويتمنى انبعاثها من جديد.

وهو يبحث في هذه الرؤية الشاملة والدائرة في الزمان والمكان عن المثال الأجمل أين وأنّى وجد، فاليوتوبيا متحولة ومتقلبة عنده وفي أكثر من نص نجدها على هذه الحالة.. وهو يبحث عنها في (تاج محل) و(معبد كاجو)، في الأندلس، وأوغاريت، بين الأطلال، فوق جبال إفرست، في لبنان، في طيبة (مكة)، في كوبكبانا، يريد انبعاث ليديا، يصرح عن عواطفه في

اللونا بارك، يريد انبعاث الطلل، ثم يعود إلى لبنان ليجري جردة لمجريات خيالاته، ويستقر في المملكة العربية السعودية ليتطهر من خيالاته.

وبناءً على ما تقدم نخلص إلى نتيجتين:

أولاً: إن لغة عمر الشعرية هي لغة حيّة نابضة بثقافة كل العصور، ومتمثلة لكل الأطوار الشعرية، مما جعلها تغدو حية في نفس المتلقي، توحي لك كل يوم بالجديد الممتع، وتشكل مفاتيح إيحائية، تكشف عن ثقافة واسعة في استلهام التاريخ وتسخير التراث، مما جعل قصائده مشحونة بفيض هائل من الدلالات التراثية، إذ استطاعت أن تبني لها وجوداً فنياً متميزاً، وتنبئ عن روح جديدة في البث الشعري، المتكئ على انفساح الرؤية الفنية، وإحاطة واعية بمعطيات التاريخ؛ مع تمكن في الأداء الفني الذي يميّز لغته الشعرية.

ثانياً: إن النص الشعري عند أبي ريشة، نص توالدي شبكي، لا يبدأ من بداية محددة، وينتهي عند نقطة محددة، إنه نص التنامي والانفتاح على توالي النصوص الغائبة وعلى نصوص القراءة المتعددة، إذ نستطيع من خلال التأمل فيه؛ ملامسة شفافية اللفظ، واتساق المعنى وجماليته وإيقاعه. ومن ثم الولوج إلى منعرجاته، ودقائقه الخفية، وبذلك تكتمل وظيفة استلهام التاريخ بكليته، كونه الوعاء الأمثل لمخزون التراث المجتمعي، وهذا إن دل على شيء؛ فإنما يدل على حيوية نصوص أبي ريشة الشعرية وقدرتها الإيحائية والاستيحائية في الوقت نفسه.

مراجع البحث:

أ) ديوان عمر أبو ريشة

الأعمال الكاملة ـ دار العودة ـ لبنان ـ بيروت ط1، 1971م، ـ ط2، 1998.

ب) الكتب

1) ـ اتجاهات الشعر الحديث في سورية د. لطفية برهم، منشورات أمانة عمان الكبرى، الأردن، 2002م.
2) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث د. سلمى الخضراء الجيوسي مؤسسة نوفل، لبنان، بيروت ط 3.
3) ـ أشكال التناص الشعري (دراسة في توظيف الشخصيات التراثية) أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، مصر، القاهرة، 1988.
4) ـ الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 6، 1984.
5) ـ الأعمال الكاملة، نازك الملائكة، دار العودة، لبنان، بيروت، ط 2، 1979.
6) ـ التاريخ والوعي الطبقي، جوج لوكاتش، ترجمة د. حنا الشاعر، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 1982.
7) ـ تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط 2، المغرب، الدار البيضاء، 1986.
8) ـ دينامية النص (تنظير وإيجاز)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 1978.
9) ـ دراسات في الشعر العربي الحديث، د. وليد مشوح، دار معد للنشر والتوزيع، دمشق، سورية 1993.
10) ـ السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، لبنان، بيروت، 1994.
11) ـ الشعر والأعلام في سورية، د. سامي الدهان، القاهرة، 1960.
12) ـ شعراء سورية، أحمد الجندي، بيروت 1965.
13) ـ الشعر العربي المعاصر في سورية ولبنان، د. نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة، سورية دمشق، 1983.
14) ـ الشعر العربي المعاصر، د.نعيم اليافي، دار المجد ـ سورية ـ دمشق ـ 1986.
15) ـ الشعر والمجتمع، الحبيب الجنحاني، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، العراق، سلسلة كتاب الجماهير/ رقم 28، 1974.
16) ـ علم الإشارة (السيميولوجيا) بيير جيرو، ترجمة د. محمد منذر عياشي، منشورات دار طلاس، سورية ـ دمشق، 1988.
17) ـ عمر أبو ريشة، (آثار مجهولة) هاشم

عثمان، منشورات وزارة الثقافة، سورية، دمشق، 2003.

18) ـ لغة الشعر، أحمد يوسف داود، منشورات وزارة الثقافة، سورية، دمشق 1980.

19) ـ المدنية في الشعر العربي المعاصر، د. مختار علي أبو غالي، سلسلة عالم المعرفة العدد 196، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995

20) ـ المقدمة، عبد الرحمن بن خلدون، منشورات دار إحياء التراث، لبنان، بيروت، بلا تاريخ.

21) ـ من أعلام العرب في القومية والأدب، عبد الله يوركي حلّاق، إصدارات مجلة الضاد، سورية حلب، 1978.

22) ـ الموت في الشعر العربي السورية المعاصر، د. وليد مشوح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية دمشق 1999.

جـ) ـ رسائل جامعية

ـ لغة الشعر عند بدوي الجبل ـ إعداد عصام شرتح.

ـ رسالة ماجستير في اللغة العربية ـ جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، عام 2002 (الفصل السادس).

ء) ـ صحف ومجلات

- مجلة الأسبوع العربي ـ بيروت.
- صحيفة الأنوار ـ بيروت.
- مجلة الشارع ـ بيروت.
- مجلة الكفاح العربي ـ بيروت.
- مجلة المجلة ـ لندن.

الهوامش:

(38) في المقابلة الصحفية التي أجرتها معه زينب حمود ونشرت في جريدة الأنوار اللبنانية، في العدد رقم /10541/ تاريخ 1990/7/19م. سألته: ومذكراته أين هي؟ أجاب: ما زلت أكتبها ولا أدري إذا كان سيأتي يوم ويقرؤها الناس إذا سمح بنشرها.

(39) مجلة الأسبوع العربي، لبنان، بيروت، العدد /690/ تاريخ 1972/8/28م. وينظر: أبو ريشة آثار مجهولة، ص 7.

(40) د. سامي الدهان، الشعراء الأعلام في سورية، القاهرة 1960، ص /307/، وآثار مجهولة ص 8.

(41) سامي الكيالي، الأدب العربي المعاصر في سورية، /368/، وآثار مجهولة ص 8.

(42) عبد الله يوركي حلاق، من أعلام العرب في القومية والأدب، إصدارات مجلة الضاد: سورية ـ حلب، 1978، ص /87/، وآثار مجهولة ص 8.

(43) أحمد الجندي، شعراء سورية، بيروت، 1965، ص /113/، وآثار مجهولة ص 8.
(44) مجلة الأسبوع العربي، العدد /690/ تاريخ 1972/8/28م، وآثار مجهولة ص 8.
(45) آثار مجهولة، ص 35.
(46) المصدر السابق، ص 63.
(47) دار طلاس للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1991م.
(48) آثار مجهولة، 113 ـ 114.
(49) لمن يريد الاستزادة، ننصح بالعودة إلى هاشم عثمان في كتابه آثار مجهولة لعمر أبو ريشة.
(50) عمر أبو ريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط 1، 1971م ص 495 ـ 496.
(51) عمر أبو ريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط 1، 1971م ص 514 ـ 515.
(52) للاستزادة، ينظر كتاب عمر أبو ريشة (آثار مجهولة) لهاشم عثمان.
(53) عمر أبو ريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط 1، 1971م، ص 466 إلى ص 483.
(54) عبود شراع شلتاغ، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، تيارات الجزائر، 1985، ص 75.
(55) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 2، 1986م، 65.
(56) عمر أبو ريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1971م ص 497 ـ 498.
(57) مجلة (المجلة). العدد /7/ بتاريخ 29 آذار، 1980م، وينظر آثار مجهولة ص 104.
(58) ديوان أمرك يا رب، 1398 هـ/1978/م.
(59) آثار مجهولة، من ص 132.
(60) آثار مجهولة، ص 137، إلى صفحة 139
(61) المصدر السابق من ص 143 إلى ص 144
(62) نفسه، من ص 145 إلى ص 146 وقصيدة أخرى في الديوان، من ص 522 إلى ص 561.
(63) عمر أبو ريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط 1، 1971م ص 33 إلى ص 50.
(64) المصدر السابق، من ص 53 إلى ص 63.
(65) المصدر نفسه من ص 163 إلى ص 171.
(66) المصدر نفسه، ص 450 إلى ص

.465
(67) المصدر نفسه، ص 562 إلى ص 575.
(68) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري (دراسة في توظيف الشخصيات التراثية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1988م، ص 88.
(69) عمر أبو ريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1971م، من ص 133 إلى ص 143.
(70) روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1994م، 89.
(71) بيير جيرو، علم الإشارة (السيميولوجيا)، ترجمة د. منذر عياشي، منشورات دار طلاس للدراسات والنشر، ط 1، دمشق 1988م، ص 94.
(72) عمر أبو ريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط 1، 1971م ص 576 وص 592 وص 593.
(73) محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1978 ص 129 ـ 130.
(74) يوتوبيا، كلمة إغريقية معناها (لا مكان)، والمقصود بها المدينة الفاضلة. واليوتوبيا نوعان: مدن تتسم بالطابع الإنساني، ومدن ذات سمة صناعية.
(75) د. مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، العدد /196/، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نيسان، عام 1995م. ص 263 ـ 264.
(76) نازك الملائكة، الأعمال الكاملة، دار العودة، لبنان، بيروت، ط 2، 1979، 855/1 ـ 560.

❑❑

الخطاب والتأويل
قراءة في التراث الأصولي

د.عبد الجليل منقور

تمهيد:

لقد بات من المفيد جداً الإشارة إلى أن المحرك الأساس لثبات الإطار الصوري للنص هو ما تحتويه القراءة التأويلية الفاعلة والواعية من قدرة على توليد النصوص الدالة انطلاقاً من خصوصيات النص ـ موضوع التأويل ـ ومميزات عناصره اللغوية والبيانية، بحيث تأتي هذه النصوص على امتداد قرائي موضوعي، يتجاوز كل تعسف في ليّ عنق النص للاستجابة لمشاكلة النصوص المولدة.

كما أن النصوص المنتجة تستثمر من أجل مشروعيتها الوجودية، كل الآليات التي يوفرها النص الأصل، خاصة ما تعلق منها بالآليات اللغوية والسياقية العامة التي تتخذ منافذ صحيحة وموضوعية لرسم الإطار الإحالي السليم لدلالات النص.

لعل من نتاج القراءة التأويلية للخطاب، أن أضحى النسق اللغوي هو المحدد لمقصدية ذلك الخطاب، لأن مقصدية الذات لا يمكن تعيينها بموضوعية حتى لو تأسس هذا التعيين على كل معطيات اللغة الداخلية والخارجية، والمنحى التأويلي الحديث يستقر إلى حدّ ما ـ على مقولة الانتصار لمقصدية الخطاب على مقصدية الذات المتكلمة، وقد رأى (ميشال فوكو) أن الذات ما هي إلا مقول لغوي. تختصرها مؤسسة المعرفة، كما أنها تجميع لبنيات متداخلة ومتشابكة.

1ـ آليات التأويل:

ومقصدية الخطاب تتصرف وفق رؤية للآليات التي يشتغل بها نسق الخطاب ذاته، ذلك أن وجود المحولات التركيبية والاستبدالية داخل هذا النسق يعين بشكل بارز وقوي على تناسل الخطاب داخلياً، وذلك بإنتاج جملة من الصور الجديدة لخطابات أخرى تأتي على امتداد صوري للخطاب الأصل بمعيار التشاكل، أو على امتداد عكسي بمعيار التباين.

ومن تلك الآليات التي تحدد بها أحكام الخطاب ودلالاته، آلية الحقل الدلالي، ومعايير تشكله وفق منظور قرائي لنسق الخطاب، إذ إنّ تعيين ارتكاز الخطاب الدلالي بالتفاف عناصره على نواة مركزية، تشكل قوة جذب لحقل دلالي تحدده هي، يعين ذلك على رسم معالم الحقل الذي تدور فيه ترجيحات الدلالات المحتملة، ليأتي فعل التأويل على إتمام هذه العملية باختيار ترجيح واحد من ضمن حقل الترجيحات.

صار واضحاً ـ إذن أن الخطاب تشكل لغوي بالدرجة الأولى، وأنه يأخذ من بنيته المعرفية العامة المنتجة له، معالم إحالاته، وأشكال مراجعه، كما يأخذ عنها أطر تصريف المعنى وفهم الدلالة، ولذلك فإن الخطاب الأصولي ـ في تراثنا العربي ـ تلوّن بتلوينات نسقية وسياقية خاصة، أخذها من المتن الذي تأسس عليه، كما تكون من البنية المعرفية المتحكمة في تصريف المعنى وتعيين الدلالة.

إن هذا الوعي بطبيعة الخطاب الأصولي يقود إلى محاولة وضع نظري لطبيعة الممارسة اللغوية التي اشتغل بها العلماء في حقل الأصول، وعلاقة ذلك كله بالمستويات اللغوية والسياقية التي تقدمها متون النصوص الشرعية خاصة منها متن النص القرآني.

إن المنحى الاتساعي الذي يسم بنية الخطاب اللغوي سواء في شكلها اللغوي الاشتقاقي التوليدي باعتماد المحور الاستبدالي أو المحور الركني أي توليد نسق الخطاب عمودياً أو أفقياً، أو في عالمها الدلالي المفتوح على البنى المعرفية التي تأتي بها القراءات الجديدة الممتلكة لآليات حفرية متقدمة، هذا المنحى هو الذي يعطي القراءة التأويلية للخطاب مسوغات فتحه على الإمكانات الدلالية التي تتيحها لغة الخطاب بما يحقق جدليته الموضوعية مع معطيات المعرفة المزامنة.

لقد تأسس خطاب المتن الشرعي بداءة على ما وفرته البنية المعرفية العامة من إمكانات التعبير، وآليات الفهم والتأويل، ولذلك فإن الخطاب الذي أسسه علماء الأصول قد أخذ بعين الاعتبار ذلك التأسيس للخطاب الشرعي، ولذلك فإن ثمة متغيراً واحداً على الأقل يفضي إلى تغيير مستويات القراءة للخطاب الشرعي ألا وهو حيثيات التخاطب وظروف التواصل والإبلاغ، الذي تختصره ما سمي بالبنية المعرفية، أو الابستيم المهيمن.

يبقى أن الخطاب الأصولي في سعيه لوضع القواعد المطردة، لم يدع البتة غلقه لمجال القراءة للنص الشرعي، إلا فيما اعتقد من الخطاب الشرعي أنه بين الدلالة، ظاهر المقصد، ولذلك اعتبرت تلك القواعد الاستنباطية طرائق لفهم الخطاب مع بسط

للقرائن الراجحة لإمكان دلالي من ضمن إمكانات كثيرة.

وإذا عرفنا أنّ رجحان الدلالة يتعلق بحيثيات القراءة، ومتطلبات البيئة المعرفية، كان ذلك الإمكان الدلالي خاصاً بتلك الحيثيات، بحيث إذا تغيرت كان إمكاناً دلالياً آخر كما حصل في مسائل كثيرة أعيد فيه النظر حديثاً، لما توفرت آليات موضوعية ومادية، يسرت إعادة تحويل في الحكم الدلالي المستنبط سلفاً.

النص الشرعي، والقرآني منه على وجه أخص عند نزوله سخَّر كل إمكانات التعبير العربي الفصيح، وفاق كل نماذج القول الإبداعي، ففيه من الشعري وليس بشعر، وفيه من الخطابي وليس بخطبة وفيه من النظم السجعي وليس بنظم، وعلى ذلك فإن الأخذ بمبدأ "التناصية" بين الخطاب القرآني ومجمل الخطابات التي عاصرته، يفيد كثيراً في معرفة الحقول النسقية والمعرفية التي كانت تشرف على منظومة القول والإبلاغ، فحين نقرأ النص التراث، لا بد أن نتعامل معه بعدِّه محوراً لعدد من التقاطعات الثقافية التي تكوّنه، وهو نسيج من التقاطعات الخطابية التي كانت تتعايش فيما بينها في ظل هيمنة خطاب يحتويها ويسيطر عليها(1).

لقد وضع علماء الأصول ضوابط استدلالية بها صار تعلق الدال بمدلوله بتوسط القرائن اللفظية والعقلية، وأغلب تلك القرائن عائد إلى دقة النظر، والقدرة على جمع أدلة النقل مع أدلة العقل، وما دام أن الوعي العلمي الذي يحوط العملية التأويلية، هو الذي يفضي إلى اكتشاف الحقيقة الموضوعية، فإن طرائق هذا الاكتشاف معرضة إلى التغيير مع كل وعي علمي جديد، يمتلك عبره التأويل آليات جديدة يقول الإمام الجويني وهو يبسط أدلة العقل والنقل: الأدلة العقلية هي التي (يقتضي) النظر فيها العلم بالمدلولات، وهي تدل لأنفسها وما هي عليه من صفاتها، ولا يجوز تقديرها غير دالة، (كالفعل)الدال على القادر، والتخصيص الدال على المريد والإحكام الدال على العالم، فإذا وقعت هذه الأدلة دلت لأعيانها، من غير حاجة على قصد قاصد إلى نصبها أدلة. وأما السمعيات فإنها تدل بنصب ناصب إياها أدلة، وهي ممثلة باللغات والعبارات الدالة على المعاني عن توقيف من الله تعالى فيها، أو اصطلاح صدر عن الاختيار(2).

وصار من الضروري، كي يأخذ التأويل مجراه، وضع احتياطات منهجية يفرضها النص الشرعي، من جهة، وتستدعيها طرائق استنباط الأحكام وتحديد الدلالات، وإن أهم الظواهر التي تطغى على الممارسة التأويلية عند الأصوليين هي التدليل على حاجة الخطاب الشرعي، إلى قرينة لترجيح المعنى،

أو استقلاله بنصه ومتنه في إبراز المقصد، ولذلك أفاض العلماء في هذا الموضوع، وكل ذلك عائد إلى وضوح أو غموض الحكم في النص، ما يترتب على ذلك من البحث في خصوص اللفظ وعمومه، أو في إطلاقه وتقييده، والأدوات التي تفيد حصر الدلالة في حقل معين كأدوات الغاية والصفة والشروط، والاستثناء.

وقد استجاب علماء الأصول لمنطق الحوارية المنتجة، فعبروا عن واقعهم المعرفي في التعامل مع نصوص الشرع وأهدافه السامية، ولذلك وضعوا إطاراً للنظر العقلي، فأسسوا للتأويل وأقاموه على قوانينه الموضوعية، وأسسه المذهبية واللغوية، والسياقية العامة، ومن أهم تلك الأسس:

1. معرفة وجوه اللغة العربية وأساليبها، وطرق المجاز ومقاصده خاصة، المتعلقة بالمنحى الدلالي الإضافي على المعنى الحقيقي، أو أدائه لوظائف أخرى غير دلالته النصية كالتخصيص، والتعميم، فضلاً عن المجاز، ومعرفة الاشتقاق وفروعه وأصوله.
2. موافقة النقل للعقل، أو الشرع للبرهان، فقد يكون هناك مدعاة للتأويل عندما ينبئ ظاهر الألفاظ باختلاف وتناقض في الدلالات.
3. الأخذ بالسياق العام، لإسقاط استدلالات العقل على النسق النصي، لوضع مقدمات الافتراض لترجيح الدلالة. والسياق العام، يشمل سياق الموقف والمقام، سواء داخل متن النص أو خارجه أو في بيئة المستدل، وكذا السياق اللغوي في عبارة الخطاب أو في خطاب النص.
4. دَحْض الاحتمالات الباطلة، والترجيحات المنحرفة، وذلك ببيان تفصيلي في جزئيات تلك الترجيحات، حتى يبرز الترجيح الصحيح المفضي إلى استنباط الحكم وتعيين الدلالة المقصودة(3).

والفعل التأويلي ـ في حقيقته ـ فعل مؤسس على الاختلاف في النص الشرعي، ولم يكن للدراسات التراثية أن تزدهر وتثمر لولا وجود هذا الاختلاف: اختلاف في نسق القراءة. أدى لطرح قراءة ثانية لقصدية الخطاب القرآني على الخصوص، فنظرُ الأصوليين إلى البناء التركيبي للخطاب القرآني على نحو مختلف، جر نشوء مذاهب فقهية كان أساسها التأويل الذي سعى إلى إعادة تركيب الخطاب في نسقه المألوف، لتحديد وجه الدلالة وطبيعة الحكم. يقول نصر حامد أبو زيد: وإذا كان النص القرآني ـ بوصفه معياراً ـ هو الذي وجه الدراسات اللغوية القديمة (....) فإن القراءات المختلفة لبعض أجزاء هذا النص. ساهمت في التخفيف من سطوة هذه المعيارية إلى حد

كبير، ولا شك أن القراءات القرآنية (..) تعد بقايا خلافية لاختلافات لهجية على المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية..."(4).

ومن الاحتياطات المعرفية التي أكد عليها علماء الأصول، التفريق بين الكلام الإلهي الممثل في النص القرآني، والكلام البشري، ويتعلق ذلك بتحديد المقصدية، إذ إن المرجعية التي تؤطر فهمنا للخطاب القرآني، توفر لنا جملة من الحقائق التي تعلو على النسق اللغوي للخطاب مثل الدلالة القصدية التي تعين كثيراً في إحصاء أقسام الخطاب، خاصة ما تعلق منه بالحقيقة والمجاز.

أما الكلام الآخر، فتبرز دلالته من خلال تأمل طرائقه في التعبير. يقول نصر حامد أبو زيد وهو يشرح هذه الفكرة "إذا نظرنا في مستويات المتكلمين يمكن لنا أن نميز بين المتكلم الذي ثبتت حكمته ـ الله سبحانه ـ وبين المتكلم الذي لم تثبت لنا ذلك عنه، في الحالة الأولى لا بد أن يقع الكلام دلالة، ويكون فهمنا لدلالته نابعاً من إدراكنا لصفات المتكلم وحكمته، فندرك مراده أو "قصده"، ونفرق بين الحقيقية والمجاز، أما في حالة المتكلم العادي، فإن كلامه "يدل" بمعنى آخر هو أن يكون طريقاً للنظر في "قصد" هذا المتكلم(5).

إن الإشكال الذي أبان عنه علماء أصول الفقه، وأضحى أساس تفكيرهم اللغوي المنطقي، هو كيف يتم الوصول إلى قصدية النص الشرعي، لأن ذلك مرتبطاً بتحديد العلاقة بين الله تعالى ـ صاحب النص ـ وبين النص ذاته، كما تقدمها التأويلية، كإجراء نقدي إلا أن الامتداد الدلالي الافتراضي، قد يكون هو الحل لذاك الإشكال المطروح مع تأكيد علماء اللغة على محدودية اللفظ ولا نهائية المعنى، وهو ما يفسر تجاوز اللفظ لحقله الدلالي، وتمرد المدلول على داله الأصلي، بما عرف بالمجاز، وذلك لسد الثغرات الهائلة التي تنجم عن وقوع الألفاظ دالة على معاني ثابتة.

وقاد التفكير اللغوي الذي ميّز تعامل الأصوليين مع النص الشرعي، والقرآني على وجه أخص، إلى تبيان آليات تفكيك بنية النص، وربطها بمسوغات منطقية، متعالقة مع تخريجات موضوعية للدلالة. وقد قدم الإمام الجويني في كتابه أربع آليات للتفكيك والتأويل هي: بناء الغائب على الشاهد وإنتاج المقدمات النتائج، والسبر والتقسيم، والرابعة: الاستدلال بالمتفق عليه على المختلف فيه(6).

هذه الآليات تصلح أن تكون مداخل دلالية لتحقيق البعد الاتساعي للنص الشرعي، إذ الشاهد يتمثل في أنساق الخطاب القرآني وتشكلاتها التعبيرية المستمدة بداءة من البيئة العربية القديمة، أما الغائب فهي

الدلالات المستجدة بفعل دينامية التأويل، المنطلق من ابتستيمية خاصة تلخص كل متطلبات الفكر والوعي المعرفي.

أما بناء النتائج على المقدمات، فيتأسس على القرائن المجتمعة التي تفضي إلى الدلالات المنطقية، وتكون القرائن قوية إذا كان استمدادها من النص ذاته ومن تأمل نسقه وتركيبه، وقد أشار العلماء في هذا المجال أن الحكم هو القرينية، وأن تراكم الأحكام في حقل دلالي واحد مرجعه إلى العلة الرابطة.

أما السبر والتقسيم فيتعلق، بإجراء فعل النفي والإثبات، على الخطاب وضده لإثبات رجحان الدلالة، وإبراز مقصدية الخطاب المراد، وفي مصنفات الأصوليين نجد تقسيمات متناهية في التفريع لإثبات الحكم وصحة طريقة استنباطه(7).

أما الاستدلال بالمتفق عليه على المختلف فيه، فيتعلق بإسناد النصوص بعضها إلى بعض لتشكيل خطاب موحد الدلالة، لأن النص المشتمل على اللفظ العام المجمل قد يرد تخصيصه بقرينة في نص آخر، بل إن الخطاب القرآني، في وجوه تعبيراته يحتاج إلى هوامش موضحة من خارجه تتمثل في نصوص الحديث الشريف، بل ومن نصوص الإبداعات المزامنة لنزوله كالخطابة والشعر والحكايات والروايات.

2ـ التأويل وتحليل الخطاب:

وحري بنا أن نشير، إلى أن الخطاب القرآني قد هيمن على كل أنماط التفكير، وأعاد تشكيل بنية فكرية مغايرة، تأخذ بآليات الفهم وآليات التعبير، فما كان من الخطاب خلواً من التقييد، عرياً من القرائن، كان من الدلالة المجازية فيه مجال، وما كان واضح القرائن، بين التقييد، كان للدلالة الحقيقية فيه مجال، إلا أن هذه الظاهرة، ظاهرة الحقيقية والمجاز، مستحدثة في الفكر العربي، لأنه لا توجد دلائل واضحة تفيد بأصلية هذه الظاهرة، وبأسبقية الحقيقة على المجاز وقد أشار غير واحد من علماء اللغة القدامى ـ لكثرة دوران ما سمي بالمجاز على الألسن وفي الاستعمال ـ إلى أن أغلب لغة العرب مجاز(8).

هذه المستويات التفريعية للخطاب، وطرائق مقاربته تأويلياً، أبان عنها علماء أصول الفقه، الذين اجتهدوا في تأسيس قراءة موضوعية للنص الشرعي، تأخذ بكل معطيات الخطاب ومحيطه التخاطبي وشروط إنتاجه، وذلك من أجل بلورة وعي معرفي، قادر على استنباط الدلالات المناسبة، ووضع أطر عامة تنظر لآليات دنيا للولوج إلى فضاء النص وتأويل حقيقته.

ومن المعايير التي أجراها علماء الأصول مجرى التطبيق، معيار يرتد إلى الإلمام الشامل بكل ما يدخل في دراسة لغة

الخطاب الشرعي، سواء في مستواها المعجمي الإفرادي، أو في مستواها التركيبي التداولي، أما المعيار الثاني فهو معيار يدرس الخطاب من خلال صحة متنه، وسلامة بناه الدلالية والإسنادية، والمعيار الثالث هو معيار تناصي، تتعاضد من خلاله النصوص لتزيد من ترجيح الدلالة القصدية من الخطاب، ففي النص قد توجد "مفاتيح" دلالية لكشف غوامض النص نفسه، وهي "بمثابة آلية هامة للنص لتحويل فعل القراءة إلى فعل إيجابي يسهم في إبراز دلالة النص"(9).

كما أبان البحث الأصولي القديم عن جملة العلاقات التي يمكن أن تنشأ حول الخطاب، وهي بمثابة عناصر بحث متفرقة، تفضي في الأخير إلى تحصيل وظائف الخطاب وقصدية دلالته، فهناك البحث في طبيعة لغة الخطاب من حيث الوضع لمعرفة الحقيقة والمجاز، ثم البحث في الموضوع وعلاقته بصاحب الخطاب، والنسق الذي صيغ الكلام به، وعلاقته بالمحيط العام الذي أنتج فيه الخطاب(10).

هناك إذن في عرف الخطاب الأصولي نظامان لغويان يتقاطعان طوراً ويتماهان طوراً آخر، وإن الذي يمنح للغة هذا التقسيم، هو إمكانياتها المتعددة في بقائها نظاماً علامياً ذهنياً مستقلاً، أو دخولها في المنظومة الاجتماعية والثقافية العامة، لتتحول إلى أنظمة مختلفة، تملك كل مواصفات المؤسسة المعرفية التي تنتمي إليها، فالعرب الجاهليون ـ حين نزول القرآن الكريم ـ لم يعارضوا في الحقيقة النص القرآني، بل بالعكس أبدوا استحساناً للغته، وبديع تعبيراته... لكن عارضوا الواقع الذي أتى به وصوّره(11) إذن هم قبلوه نظاماً علامياً ذا وظيفة جمالية، لكن رفضوه خطاباً يسعى إلى تشكيل واقع جديد.

هذا الوعي بحركية اللغة الممتدة من النظام إلى الخطاب، هو الذي أوحى لعلماء الأصول أن يضعوا احتياطات منهجية، يتم من خلالها بيان أوجه أنماط الخطاب الشرعي، والقرآني منه على وجه الخصوص، وذلك لطبيعة بنائه اللغوي، فالتأويل يكون ملازماً للخطاب القرآني، من أجل استنباط الدلالة الراجحة، في المواضع الخمسة التي حددها صاحب كتاب "الكاشف عن المحصول في علم الأصول" إذ يقول: "إن الخلل الحاصل في فهم مراد المتكلم ينبني على خمسة احتمالات: احتمال الاشتراك، وثانيها: احتمال النقل بالعرف أو الشرع، وثالثها: احتمال المجاز، ورابعها: احتمال الإضمار، وخامسها: احتمال التخصيص"(12) هذه المواضع الخمسة تشكل في مجملها موضوع التأويل عند الأصوليين، ويعد كل موضع منها مبحثاً متشعّباً، تسخر نتائجه في إمكانية تحديد مقصدية الخطاب، الذي هو الوجه الآخر

لمراد المتكلم، فالمؤلف ـ كما يقول ميشال فوكو ـ ليس هو الفرد المتحدث الذي نطق أو كتب نصاً، بل المؤلف كمبدأ تجميع الخطاب، كوحدة وأصل لدلالات الخطابات، وكبؤرة لتناسقها(13).

إن مبحث الدلالة المنقولة في تحليل الخطاب في مستواه الإفرادي، يستجمع إليه بحثاً في أصل دلالة اللفظ، وأسباب النقل أو التخصيص بالعرف الوضعي أو الشرعي، والسياق الخطابي العام الذي تصرف فيه الدلالة إلى الأصل أو النقل، فلفظ "الدابة" ـ على سبيل التمثيل ـ كان يدل في وضعه الأصلي ـ قبل نزول القرآن الكريم ـ على الحيوان مطلقاً، لكن نقلت هذه الدلالة المطلقة ـ مع النص القرآني ـ لتشمل كل ما يدب على الأرض، ومنه الإنسان، فحصل توسيع في المجال الدلالي للفظ، ليعود اللفظ نفسه في المنظومة الاجتماعية والثقافية الحديثة والمعاصرة لدلالة على المعنى الأصلي في الوضع الأوّل.

والخطاب الأصولي يحلل النص وفق منهجية القرائن وهي تعني تفكيك الخطاب الشرعي إلى عناصره وأجزائه مع الاحتفاظ بالروابط العلائقية المشكلة لوحدة بنيته الدلالية، فالمسكوت عنه في الخطاب ـ أي خطاب ـ هو المعني بالدلالة والقول، تشير إلى تلك الدلالة قرائن شكلية، و/أو عرفية، و/ أو منطقية عقلية، تعين المؤول على تحديد مقصدية الخطاب من خلال تحديد المسكوت عنه، وموضعه، وما يدل عليه في سياق الخطاب، يسمي الأصوليون هذا النسق الخطابي بـ "المضمر" يقول عبد الله بن عباد العجلي الأصفهاني: "إن الإضمار يتوقف على مقدمات أكثر لتوقفه على ثلاث قرائن: قرينة تدل على الإضمار، وقرينة ثانية، تدل على المضمر، وقرينة ثالثة تدل على محل الإضمار، فإنه بوجود هذه القرائن: يفهم الكلام، ويفهم المعنى على التمام، وبعدم واحدة من هذه القرائن: لا يحصل فهم الكلام"(14). وإن اعتماد الأصوليين على القرائن، يعمل ضابطاً مهماً وأساسياً في الحكم على حقيقة الخطاب، وذلك في الموضع الذي تتداخل فيه أنظمة خطابية، ويقف المتلقي في مفترق الطرق، لا يدري بأي منها يأخذ، وأي دلالة يرجح، وأي المعايير يعتمد، لأن المقام الخطابي يقتضي منه اشتغالاً خاصاً، يعبر من خلاله عن ذاته ووجوده، فإذا اجتمع لدى المتلقي في مقام قرائي واحد خطاب فيه ألفاظ ذات دلالات منقولة، وهي في الموضع نفسه، ذات دلالات محمولة على المجاز، فبأي دلالة يأخذ، وأي المعايير يعتمد؟ ينقل صاحب كتاب: "الكاشف عن المحصول في علم الأصول"، الفقيه عبد الله بن عباد العجلي الأصفهاني، إجابة الأصوليين عن ذلك فيقول: "إذا وقع التعارض بين النقل والمجاز، فالمجاز أولى

لوجهين: الأول: أن النقل يفتقر إلى اتفاق أهل اللسان على تغيير الوضع، وذلك متعذر أو متعسر، لما تحقق من تعذر اتفاق طائفة على حكم لفظة واحدة تغييراً أو بقاءً، وأما المجاز: فإنه لا يفتقر إلى ذلك، بل يفتقر إلى قرينة تمنع المخاطب من فهم الحقيقة وذلك متيسر، فكان المجاز أظهر(15).

بهذه الآليات والأدوات المتحكمة في تحديد مواقع الفهم والتأويل، يكون علماء الأصول قد أوضحوا أن الخطاب اللغوي يتجاوز المفهوم اللساني وإن كان يفيد منه، وأنه ذو طبيعة علائقية، لا يكتفي بالمقول، وإنما يتجاوزه إلى غير المقول، كما أنه لا يتخذ الحيثيات التي وفرت شروط إنتاجه إلا لينتج شروطاً أخرى لمقولات جديدة، ثم إن الطبيعة العلائقية تشكل شبكة ابستيمية بوساطتها توفّر تلك الآليات الموصولة إلى حصر مجال الإحالة المرجعية لنسق الخطاب.

ثم إذا كان المخاطب يشكل بؤرة اهتمام محللي الخطاب في توفير أدوات الفهم الداخلية للنص، فإن المخاطب يشكل محور اهتمام مصدر الخطاب، لكونه (أي المخاطب) يدخل بشكل جوهري في التأسيس النهائي لبنية الخطاب ويعمل معدلاً لمسار النسق في تحصيل المقصدية الخاصة المتمظهرة في تأويل مراد المخاطب.

وقد أكد علماء الأصول أهمية شروط إنتاج الخطاب وضرورة الأخذ بالحيثيات العامة التي أحاطت بعملية التواصل أو التخاطب، ولم يؤسس علماء الأصول في التراث العربي نظرهم في تأويل الخطاب على الراهن من منطوق النص ومفهومه، بل ووضعوا أدوات منهجية في تحليل نسق الكلام، وإجراء مفاضلة استشرافية لنصوص مفترضة عل أساس قراءة صورية وظيفية لفحوى الدلالة في تعالقها مع النظام اللغوي في بعده الاجتماعي.

وأبان هؤلاء العلماء عن أثر النص في تشكيل الواقع من خلال آلياته اللغوية الخاصة بعد أن يكون الواقع قد أملى على النص خصائصه التي تشكل ابستيميته العامة المتعلقة ببنيته اللغوية، وطرائق تسميته للعالم الدلالي المعطى أو الممكن.

ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى الضوابط المعرفية والمنهجية التي ربطها علماء الأصول بتأويل الخطاب يؤخذ في ذلك استثمارهم لكل المعطيات الاجتماعية والفكرية في صرف دلالة النص، حتى إنهم أشاروا إلى صرف دلالي مزدوج ومتباين لنسق خطابي واحد في بيئتين لغويتين مختلفتين، تعتمد كل بيئة في تلقيها للخطاب على ما تعارفت عليه في وضع الألفاظ دوال على المعاني: "فإن خاطب الله تعالى طائفتين بخطاب هو حقيقة عند إحدى الطائفتين في شيء، وعند الأخرى في غير ذلك الشيء:

"فإنه يجب أن تحمل كل طائفة ذلك الخطاب على المفهوم الذي تتعارفه دون الأخرى"(16) وهذا ما يبعث على التأكيد ، أن مفهوم الأصوليين للتأويل لا يختلف في جوهره ووظيفتيه عن مفهومه عند المحدثين، ذلك أن النص أو الخطاب يظل أفقه الدلالي مفتوحاً للقراءات التي تتعدد بتعدد التواضع المتجدد، إذ اللغة لا تنفك أن تستحدث أنساقاً جديدة لتسايق الفكر الجديد، أو بتعبير ألسني حديث: إن اللغة تجدد إمكانياتها القرائية بإحداث مثلثات ألسنية، ومن خلالها ينفك الدال عن مدلوله، والمدلول عن داله في حركية إبداعية تعبر عن حيوية اللغة وقدرتها على أن تعايش الواقع بكل جزئياته وتناقضاته، وذلك لتكريس مبدأ انتفاء العلية في ارتباط الدال بمدلوله في أثناء الاصطلاح.

والتأويل في الخطاب الأصولي التراثي، بدأ بما هو عملي إجرائي، ولم يهتم بوضع نظرية في التأويل، كما كان شأن الدراسات الدينية في الغرب، وذلك لارتباط علم التأويل عند العرب بعلم التفسير، بل إن بعض العلماء القدامى لم يكن يفرق بين التفسير والتأويل، كالإمام الطبري ـ رحمه الله ـ الذي اتبع منهج التفسير بالمأثور، ولاح باللائمة على الذين اتبعوا التأويل أو التفسير بالرأي (17) على الرغم من أن كتابه في التفسير يحمل عنوان: "جامع البيان عن تأويل آي القرآن"، إلا أن ظهور مدرسة المتكلمين إلى جانب مدرسة الأحناف، ومتطلبات الواقع الجديد أدى ذلك كله، إلى أن يحتل التأويل مكانه المتميز في ساحة الفكر الديني العربي القديم، وأن يتجاوز الفهم والإفهام إلى وضع أطر عامة في تبيان طرائق التأويل وأسسه الإجرائية. وحتى ذلك التقسيم التقليدي الذي أبان فيه العلماء عن وجود مدرستين في التفسير: مدرسة تعتمد النقل، ومدرسة أخرى تعتمد العقل، لم يكن تقسيماً واضحاً بين منهج الأثريين ومنهج الرأيين، لأنك تجد المفسر بالأثر لا يتورع عن استخدام عقله في الترجيح بين الروايات المختلفة للنص الشرعي، أو تلك التي تطلعنا على الحيثيات التي تجادل فيها النص، لأول وهلة، مع الواقع، أو تراه يخرج دلالة النص من خلال نسقه اللغوي في ارتباطه مع الأسس المعرفية للواقع، أي من خلال البعد الإسنادي الموضوعي للنص. كما أنك تجد المفسر بالأثر يمارس نقداً عقلياً لعلاقة الراوي بالنص مستثمراً المعطيات التاريخي لإثبات حقيقة الإسناد الذاتي للنص. ومن جهة أخرى تجد المفسر بالرأي أو المؤول، يستخدم العلل النقلية، ويقارن بين المتون الحاملة للحكم الدلالي، التي تتفاوت ـ لما بينها من خصوصيات شكلية ـ في إثبات الحكم، كما أنه ليجتهد في بيان صحة التخريج الدلالي، أو فساده، تبعاً لما نقل عن سيرة الرواة

للخطاب الشرعي؛ إذن فمسألة التفسير بالنقل أو بالعقل، ليست محسومة بالشكل الذي صارت معه من المسلمات في فقه النص الشرعي، وهذا ما يعضد من فكرة أن مصطلحي التفسير والتأويل في الخطاب الأصولي التراثي، كانا يحملان مفهوماً واحداً، وإن سلك التأويل في عصور تالية مسلكاً مغايراً تماماً للتفسير، كونه انتقل من تفسير الدال إلى تفسير المدلول؛ فلم يعد المنهج ينطلق من اللفظ نحو المعنى، وإنما أضحى الأمر معكوساً، إذ صارت الدلالات هي التي يبحث لها عن ألفاظ في النص القرآني على وجه التحديد، نجد نموذج ذلك خصوصاً عند المتصوفة، بينما وقف المعتزلة موقفاً مناقضاً تماماً، إذ انطلقوا من الدال القرآني للبحث عن دلالات باطنية عميقة تتجاوز الدلالات الظاهرة التي تكتفي بها بعض مدارس التفسير في التراث العربي، مثل مدرسة الظاهرية.

هذه هي الأسس العلمية، التي اعتمدها علماء الأصول في تحليل الخطاب الشرعي، وتنبني على نظرتهم إلى التأويل في علاقته بالمفسر من جهة، وعلاقته بالنص من جهة أخرى، وهي نظرة تلاحق الدلالة ليس للقبض على المعنى الراجح فيها، بل لتكييف تلقي القارئ للنص، ومعنى ذلك أن التأويل لا يموقع المعنى في الخطاب بل يموقعه في سياق القراءة العام، والذي يأخذ الدلالة من حصيلة تفاعل النص الشرعي مع الحيثيات التي تستدعي منه تنزلاً آخر جديداً.

3ـ الخطاب بين التأويل والدلالة:

إن الأصوليين حين تناولوا النص الديني نزعوا إلى وضع احتياطات منهجية ومعرفية، ترمي إلى إجراء تحوير في آليات التأويل، إذ الوقوف على العلاقة الموجودة بين النص ومقصدية المتكلم، وهو الشارع تعالى، ليس بالأمر المطلق، فقد أشار أبو حامد الغزالي إلى ضرورة أن يحذر المفسر من خطورة الوقوع في الاحتمالات المؤولة لمراد الله تعالى في الخطاب القرآني، لأن ذلك يقود إلى تقليب وجوه الاحتمالات، والبحث على الأرجح من بينها، وقد يعوز المفسر الدليل القوي في وجود تعارض أو شبهه بين مجمل الاحتمالات التي ترمي إلى الوصول إلى الحكم أو الدلالة الراجحة، يقول أبو حامد الغزالي في هذا المجال "ينبغي أن يكف [المسفر] عن تعيين التأويل عن تعارض الاحتمالات، فإن الحكم على مراد الله سبحانه، ومراد رسوله ﷺ بالظن والتخمين خطر. فإنما تعلم مراد المتكلم بإظهار مراده، فإذا لم يظهر فمن أين تعلم مراده إلا أن تنحصر وجوه الاحتمالات، ويبطل الجميع إلا واحدا فيتعين الواحد بالبرهان"(18). وهذا البرهان هو عماد التأويل، إذ لا معنى لأهمية وظيفة التأويل في الخطاب الواضح الدلالة، ذلك أن من أسس دينامية التأويل، هو انفتاح

الخطاب على القراءات المتعددة والمتشاكلة إلى درجة يصعب معها الحسم في دلالته، كتعبير على المجال الذي يدفع القارئ/ المؤول على أن يكون طرفاً مهماً في معادلة صرف الدلالة واستنباط الحكم في الخطاب الشرعي عموماً، والقرآني على وجه أخص، في جزئه المتشابه غير المحكم، ذلك أن الخطاب القرآني يقوم نسقه التعبيري على كل ما يوجد في أنماط التركيب اللغوي العربي من آليات تصريف الدلالة وتحديد القصد، فالقرائن اللفظية والمنطقية، تشكل إحدى أهم آليات التأويل عند الأصوليين في ترجيح الحكم في أثناء وجود تداخل بين جملة من المستويات التعبيرية، مثل وجود المشترك اللفظي المفضي إلى حدوث إشكال في حمل التركيب على الحقيقة أو المجاز، وحتى في هذا المستوى يرتب العلماء درجة الخطأ في قدرة المؤول على تحليل بنية الخطاب بإعادة استحضار القرائن التي تكون قد تشكلت وفق سياقات خاصة، فقد يخفق المؤول في ربط محمول الخطاب بالقرينة الأولى التي واكبت إنتاجه، وحين ذاك يقع في الخطأ لأنه لم يتوصل إلى معرفة قصد المتكلم، ويعظم الخطأ حين يعتقد المؤول غير المراد مراداً، فضلاً على أنه عدَّ اللفظ أو التركيب حقيقة، في اعتقاده بانتفاء وجود القرائن الصارفة يقول صاحب كتاب "الكاشف عن المحصول من علم الأصول": "إن السامع للمشترك إن سمع القرينة معه علم المراد عينا، فلا يخطئ، وإن لم يسمع، توقف، وحينئذ لا يحصل إلا محذور واحد وهو: الجهل بمراد المتكلم. أما اللفظ المحمول على المجاز بالقرينة، فقد يسمع اللفظ، ولا تسمع القرينة وحينئذ يحمل على الحقيقة، فيحصل محذوران: أحدهما الجهل بمراد المتكلم، والآخر اعتقاد ما ليس بمراد مراداً"(19).

وتفاوت العلماء في تحصيل القرائن وتسخيرها لترجيح الدلالة القصدية، يرجع أساساً إلى الوضع المقامي الذي يود عليه كل مؤول إذ الفعل الدلالي ـ كونه فعل إنتاج ـ لا يمكن تصوره بمعزل عن المحيط النفسي والاجتماعي والظرفي الذي يوجد ضمنه محلل الخطاب، وقد دافع سيف الدين الآمدي عن هذه الفكرة، منتقداً من اعتقد تساوي المؤولين في إدراك القرائن، إذ اشترط بعض العلماء أن الخطاب تتحدد دلالته إذا أبدى عدد من المؤولين تخريجاً متجانساً لفحوى الخطاب لكن الآمدي عَدَّ هذا المعيار صحيحاً "إذا كان العلم، قد حصل من نفس خبر ذلك العدد، مجرداً عما احتف به من القرائن العائدة إلى أخبار المخبرين، وأحوالهم، واستواء السامعين في قوة السماع للخبر، والفهم لمداوله، مع فرض التساوي في القرائن"(20). ولكن ذلك يعد غير ممكن في تحليل الخطاب "لما اختص به من القرائن، التي لا وجود لها في غيره، وبتقدير اتحاد

الواقعة وقرائنها، لا يلزم من حصول العلم بذلك العدد لبعض الأشخاص، حصوله لشخص آخر... لتفاوتهما في قوة الإدراك، والفهم للقرائن"(21). فآلية القرائن تعمل على توفير تسوير وتصويغ لبنية الخطاب، تتساوق وبنية المعرفة المؤسسة، ذلك لأن الوقائع والأحداث في عالم المراجع تحولت إلى كيانات لغوية، وأخذت من النظام الخطاب بعض خصائصه وسماته التعبيرية والإحالية، ومن هنا لا تأخذ اللغة القرآنية نمطاً واحداً في التعبير ـ وإن كان يتبدى كذلك ـ لأن الواقع ليس واحداً، ومن ثمَّ يتعدد النص القرائي، بحسب تعدد قوانين القراءة المتجددة. يقول نصر حامد أبو زيد وهو يشير إلى هذه الفكرة: "...فالواقع يتحول في اللغة إلى ألفاظ تدخل في علاقات تركيبية بناء على قوانين خاصة هي قوانين اللغة، من هنا يكون للغة نوع من الاستقلال النسبي عن الثقافة التي تعبر عنها وعن الواقع الذي يفرزهما، ومن هذا الاستقلال تكتسب قدرتها على إعادة بناء الواقع"(22) ويترتب على هذه الفكرة، أن مفهوم "الحقيقة" ليس ثابتاً بل هو يتغير حسب الظروف وشروط إنتاج الخطاب الحامل لها، فلا علاقة لتطابق المعنى الأزلي مع جهد المؤول في الفهم والتفسير من أجل تحديد الحقيقة، بل إن الحقيقة هي ذلك الفهم الجديد والمتجدد للخطاب بحسب ظروف القراءة والتأويل يقول علي حرب وهو يعاين مفهوم الحقيقة في تأويل النص القرآني: "إن التفكير بصورة مغايرة يتطلب فهم الفهم من جديد، وإعادة النظر في مفهوم الحقيقة ذاته. فلم تعد الحقيقة تطابق الحكم مع الموضوع القائم خارج الذهن، ولا هي تواطؤ الشرح والتفسير مع المعنى الأزلي القائم في الذات المتعالية القاصدة، بل الحقيقة تتعلق بظروف تكونها وشروط إنتاجه وانبنائها وتتوقف على معطيات التجربة، ومواضيع النظر وحقول القراءة وأحوال الذات العارفة"(23). ومن ثمة لم تعد تلك الوقائع والأحداث، مستقلة في عالم الدلالة، يسهل تحديدها بشكل حاسم، إذ النظام المعرفي الإبستيمي ذو سلطة قائمة على تلوين الخطاب بما يتناسب وسنن تصريف الدلالة في البيئة المعينة. فالخطاب القرآني يؤسس دلالته التبليغية على الخلفية المعرفية المشتركة للمجتمع اللغوي، ونص ضمن ذلك على آليات بها تحدد المجالات الدلالية موضع التأويل والترجيح، لأنه قد يقع في الغلط من فتح خطابا للتأويل وهو ظاهر الدلالة بين المعنى، إلا أنه يبقى تعيين السمات الجوهرية لدلالة اللفظ والسمات العرضية هو المسوغ الأساسي لصرف التركيب إلى الدلالة الأصلية أو الدلالة المحولة، ذلك أنه كلما نقصت السمات العرضية للفظ كلما ازداد عدد عناصر حقله الدلالي، والعكس صحيح أيضاً، فلفظ (الصلاة) في الخطاب الشرعي له سمات

أساسية أو جوهرية تتحدد عبرها العبادة المخصوصة، وهذا على اعتبار الوضع الشرعي الذي أضحى وضعاً أولياً ابتداء، وإذا أضفنا سمات عرضية أضحى لفظ (الصلاة) يدل على الدعاء ـ مثلاً ـ وعلى أمور أخرى تتحدد في السياق الخطابي الشرعي، وهكذا هي دينامية التجاذب بين الحقيقة والمجاز، والأصل والنقل، وعلى هذا الأساس انبنت في تراثنا الفكري الديني قراءتان: إحداهما تكتفي بتفسير ظاهري حرفي للنص، وأخرى تتوجه إلى روح النص، والقراءتان ـ كما يقول علي حرب ـ كلتاهما تفتقدان إلى جملة من الأسس التي تنهض عبرها القراءة التأويلية للنص، من هذه الأسس: دور نظام العلامات في تشكيل المعنى، وأثر الترسبات المجازية والعقائدية اللاواعية في نسج الحقيقة، ثم دور القارئ الفعال في إعادة تشكيل النص، ويخلص (علي حرب) إلى اعتبار النص مسرحاً للتنوع والتعدد، وهو حيز كلامي أو مقالي يتعدد معناه، وتتفاضل دلالاته، وتتنوع مقاماته، وتختلف سياقاته، وتتعارض بياناته، وتترتب مستوياته.. بل النص خطاب تكون فيه الكلمات رموزاً لأشياء وحالات وعوالم تترسم عبر المقامات والسياقات (24) وإلى الفكرة ذاتها يذهب الناقد الفرني (رولان بارث) حينما اعتبر النص ـ أي نص ـ مبنياً على الاختلاف، اختلاف في الرؤى واختلاف في التعبير، ولذلك فهو تعددي (PLURIEL) ولا يعني أنه تتعدد مستوياته الدلالية فحسب، بل ومستوياته البنيانية، ولذلك تنتفي عنه أي وحدة مهما كان شكلها(25). وهذا ما يبعث على التأكيد أن النص يتولد معناه من الاختلاف الموجب للتأويل، فلا وجود لنص دون تفسير أو تأويل، بل إن محصلة دلالة النص هو ذلك الامتداد الطبيعي له على مستوى الأثر، لأن النص بقدر ما يفصح عن مضمونه من خلال أنساقه التعبيرية، يفتح قراءة على نصوص أخرى، يخفيها ليتفاعل معها القارئ بتذوّق عفوي، ليحصل عنده ذلك التعاضد في تقوية الدلالة الراجحة، والقارئ في بحثه عن النصوص المباينة للنص المقروء هو يبحث، في الحقيقة، عن نمطية أخرى في تشكل النصوص، تظهر أساساً في نسق اللغة وإمكاناته المفتوحة على التأويل.

إن النص الأصولي ـ كونه نصاً يحمل خطاباً متواصلاً بفعل طبيعته اللغوية ـ يعبر عن تقاطع الحضور والأثر، فليس المحمول الدلالي إلا أثراً يعكس ذلك الاختلاف الكامن بين اللغة، وإمكاناتها على إحداث انفساح وعدول في الدلالة الظاهرة، التي تحيل على الآخر الموازي المبين، أو المنافر المغاير، الذي هو ليس في النهاية، إلا صدى للنص الآخر (النص الغائب) الذي يحيل عليه النص الحاضر (النص المكتوب). يقول عبد العزيز عرفة: "والأثر بنية تحيل على الآخر عموماً (المتنافر، غير المتخلف) وهو ليس

حضوراً قائماً يمكن للحس أن يلتقطه، وهو لا يؤدي إلى الحضور بقدر ما يؤدي إلى الانزياح (وإلى العدول) الذي يتضمنه المختلف"(26).

وفي هذا المجال التنظيري، تبرز الإمكانية العلمية المنهجية لإعادة قراءة التراث الأصولي، من خلال أنساقه اللغوية، في تحاورها مع أنماط الدلالة، والقيم الاجتماعية العامة. ولم يفت الأصوليون الإشارة إلى تلك الدلالات التي تستنبط بآلية الاختلاف، إذ النص قد يحمل الدلالة والدلالة المغايرة لها وهي المراد، وقد أطلق عليها الأصوليون مصطلح "دلالة المخالفة" وقابلوا بها مصطلح "دلالة الموافقة". وهي آلية تبحث عن النص الخفي، وترتد إلى قرائن منطقية بحتة، وهذا بعد أن يدرك العالم الأصولي الغرض المقصود، الذي سيق لأجله الخطاب، بما يتساوق وفحوى تنزيله على الواقع، وهنا يكون التأويل لاستنباط النصوص الغائبة التي تعطي للنص المكتوب هويته ووجوده. يقول علي حرب، وهو يعاين النص القرآني، "لأن هذا النص ليس واحداً إلاَّ على المستوى الحرفي الطباعي، وعلى المستوى الصوتي الفونولوجي... وأما على المستوى الدلالي، فالنص ليس سوى اختلافه، إذ هو، بهذا الاعتبار، لا يقرأ إلا على نحو مختلف ولا يولد إلا تحوله ونسخه والفهم للخطاب القرآني هو محصلة تفاسيره وتأويلاته... فالقرآن نص على التأويل ويحتمل التأويل ولا تكتنه معانيه إلا بالتأويل"(27). وعلى هذا الأساس فالنص لا تحتويه قراءة واحدة في الأوضاع المختلفة في العصر الواحد، فأولى أن يكون اختلاف القراءات التأويلية للنص في العصور المختلفة والمتعاقبة، فالنص القرآني كما ذهب إليه محمد أركون حالة تأويلية لا يمكن لأي تأويل أو تفسير أن يغلقه بشكل نهائي(28). ذلك لأنه حيثيات التلقي تتغير في كل زمان، والخطاب قبل أن يدخل في حوار مع القارئ، يدخل في جدل مع الظروف المحيطية بالقارئ، وتتقاطع النصوص في الخطاب الواحد، لإنتاج خطاب النص، فالنص القرآني، حين يتوجه بخطابه للمجتمع الأول ـ مجتمع الصحابة ـ يضمن هذا الخطاب آليات بنيوية، وأخرى سوسيولغوية، ليقيم جدله مع محيط التنزل الأول، ويتجاوز ـ في الوقت نفسه ـ ذلك المحيط لإنتاج دلالات يطلبها المجتمع الجديد. يشرح توفيق الزبيدي هذه الآلية القرآنية فيقول: "إذا كان النص يدخل في علاقات خارجية مع الإنسان كباث ومتقبل، فإنه بالتالي يدخل في علاقة مع الظروف الاجتماعية والتاريخية للبث والتقبل، وهي نظرة يؤكدها المنهج الديالكتي الماركسي، والمنهج السوسيولوجي الثقافي"(29).

والخطاب في جدله مع الواقع، يحدث تقاطعاً معرفياً لحقول لغوية وغير لغوية داخل

نسيج تعبيري، وتتراصف تلك الحقول بشكل تصبح فيه المساحة المخصصة لكل حقل معدومة الأبعاد والحدود، إلى درجة يصبح فيها استحضار فرضيات إنتاج الخطاب أمراً ضرورياً، ويقوم المؤول، هاهنا، بعملية الإلحاق، وتحديد نقاط التقاطع المهمة، التي تشكل حلقات الربط بين النصوص المنتجة لنص الخطاب إن على مستوى البنية اللغوية، أو على مستوى البنية الدلالية، ثم إن حقل الخطاب القرآني يطرح للتداول مجموعة من إمكانات اللغة للتدليل المفتوح على التأويل، حتى إن الدلالات الرئيسية، والهامشية، معاً، تضحى في مصف واحد، لا تفاضل بينها، وإن فحوى الكلام ومقتضيات السياق الخطابي، هي التي تتيح للمؤول، العارف بآليات التعبير، الاختيار بين الإمكانات اللغوية.

وقدم علماء الأصول في هذا المجال أصنافاً ثلاثة مع نسق الخطاب: فهناك الخطاب البين وهو مالا يحتمل معنى آخر ولكن يقبل التأويل عند الضرورة، مما يجعله حمال أوجه. وهناك الخطاب الظاهر وهو ما يحتمل عدة تأويلات ولكن يختار أظهرها وأكثرها ملاءمة لسياق النص ولداعي التنزيل. كما هناك الخطاب المحتمل، وهو الذي يجب فيه التأويل حتى يستقيم معناه ويدرك فحواه وذلك تماشياً مع سنن العرب في كلامها وموقعية اللغة كنظام خطابي ضمن المنظومة الاجتماعية والثقافية العامة(30). ولذلك نميز في نسقيه اللغة ظاهرتين: الأولى، تكون فيه اللغة نظاماً بنيوياً، تشكل فيه وحداتها حقلاً علامياً ذا وظيفة علائقية (FONCTION RELATIONNELLE) . أما الظاهرة الثانية، فتكون فيه اللغة نظاماً داخل أنظمة علامية أخرى، تتقاطع وتتماهى في أشكال مختلفة من الأنساق التعبيرية، يقف فيه النظام اللغوي تحت سلطة الخطاب، الذي من أظهر وظائفه، حمل المتلقي على إنتاج الدلالة، ومن ثمة الإطلاع على نسقه البنيوي، وهذا ما أشار إليه (بنفنيست) Benvenist حين عدَّ النظام اللغوي محكوماً بمستويين اثنين: المستوى البنيوي العلامي، والمستوى الدينامي الاجتماعي أين تنتج اللغة الجملة التي هي وحدة الخطاب(31).

بهذه الآليات فهم علماء الأصول نسق النص القرآني، سواء في أبعاده الابستيمية أو وظائفه الدلالية، ولم تعد "الحقيقة" أو الدلالة الثابتة غرضاً للمؤول، وإنما أضحى البحث عن الممكن والمحتمل، باعتبار تفاعل الذات القارئة مع نسيج النص، الذي أثبت أن لا وجود لوحدة النص، بل ثمة نصوص أخرى تعمل روافد مهمة، تغني من دلالة نص الخطاب القرآني، وديناميه أنساقه في أداء وظيفتها الدلالية. كما عدَّ الأصوليون أن التأويل هو تنزيل مستمر وحكيم للخطاب الشرعي على الواقع المتغير، ولذلك نجد

كتبهم تركز على متلقي الخطاب في تعريفها لأدوات علم أصول الفقه ووظائفه، يقول سيف الدين الآمدي، في تعريفه للخطاب بأنه: "اللفظ المتواضع عليه، المقصود منه، إفهام من هو مهيأ لفهمه"(32). وهذا التهيؤ، يتمثل في الإحاطة بشروط إنتاج الحقيقة، والقواعد التي يتشكل وفقها الخطاب، والمساحات الفارغة، في النص، التي تتطلب دراية واسعة لملئها، دراية بعلوم العربية، ووسائل تفكيك الخطاب، وآليات قراءة تلك الفراغات بما يتواءم وفحوى الدلالة، التي يتطلبها داعي التأويل، ولذلك فإن القارئ "لا يكشف عما يكمن خلف النص أو في قاعه، وإنما

يتسلل إلى فجوات الخطاب، ويقرأ لا معناه وفراغاته"(33).

إن المعنى قد لا تحمله الكلمة، بله العبارة، واللغة في كثير من مناحيها تخون الدلالة، بمعنى أن لا تناهي المعاني يقف كإشكال أمام تناهي الألفاظ، ولذلك تلجأ اللغة في شكلها البنيوي المحدود، إلى إنتاج آليات للتعبير عن عالم الدلالة غير محدود، من تلك الآليات، قراءة النص من الداخل، بمراعاة الوقوع والرصف بين عناصر الخطاب، التي تحدد في النهاية حقل القراءة، إذ بناء الخطاب يقتضي انسجاماً بين وحداته، وتعد هذه الآلية إحدى المناهج الجديدة في التفسير والتأويل، إذ تأخذ بالسياق اللغوي في تخريج الدلالة، وقد اشتهر بها الشيخ ابن باديس ـ رحمه الله ـ في تفسيره الذي جمع بعد وفاته، فهو يعلل ـ مثلاً ـ وقوع الآية (238) من سورة البقرة، الحاثة على ضرورة الحفاظ على الصلوات والصلاة الوسطى، في سياق خاص يتحدث فيه الله تعالى، على أحكام الزواج والطلاق. ويبحث ابن باديس عن مسوغ منطقي، لتفسير هذا التشكيل البنيوي، القائم على قراءة تأويلية لحقل الآيات، وربطه بدلالة كلية يقتضيها هذا التشكيل.

وآلية أخرى تعضد من قدرة اللغة في التعبير على الدلالات، التي لا ترى على الظاهر، وتتجاوز حدود الرسم والكتابة، وهي آلية الفراغ، إذ بقدر ما يراعي انسجام وحدات الخطاب، بقدر ما تعمل هذه الوحدات على ترك حيزات من الفراغات، ليرسم الذهن من خلالها الخطاب الآخر، والنص الآخر. لقد اعتبر (LOUIS ALTHUSSER) أن النص، أي نص، يتأسس على فراغه وصمته، وتهيمن فيه قوة معرفية لا ترى على الظاهر ولا في محمول الأنسجة التعبيرية، التي توهم القارئ شيئاً، وهي تخفي شيئاً، أو أشياء أخرى هي المرتكز والمنتهى(34).

ونظرة الأصوليين إلى هذه الآليات، مبني على فقههم للواقع أولاً، ثم على تمييزهم للقرائن التي يتحدد من خلالها نوع الخطاب، فهناك الخطاب الذي تتحدد دلالته دون

قرينة، والمسمى بخطاب دلالة النص، وهناك الخطاب الذي يحتاج إلى قرينة، عقلية أو لغوية، لتحديد دلالته والمسمى بخطاب دلالة الإشارة أو فحوى النص. كما هناك نوع ثالث من أنواع الخطاب الذي لا دلالة له أصلاً، وإنما، ورد لتأكيد القرينة العقلية وهي قرينة منفصلة عن الخطاب.. كما في قوله تعالى من سورة البقرة: "يا أيها الناس اعبدوا ربكم"(359. دلت القرينة العقلية، أن المقصود من لفظ الناس هم العقلاء فقط، وليس كل الناس. وعموماً "فإن استيعاب النصوص للوقائع الجديدة، لا بد أن يستند إلى "دوال" إما في بنية النص، وإما في السياق الاجتماعي لخطابه"(36). ومن ثمة يغدو التأويل ذا مرتكزات نسقية تقوم على أساس تحليل بنيوي للخطاب، ومرتكزات أخرى سياقية تستجمع إليها كل حيثيات إنتاج الخطاب، وهذا ما يجعل آليات التأويل تتجدد مع كل تحليل للخطاب لأنها في الواقع تأخذ مداخلها الدلالية من الحركية المعرفية، التي تمثل صلب المرجعية التأويلية في رد نص الخطاب إلى إحدى الدلالات الراجحة. يقول نصر حامد أبو زيد في هذه المسألة، وهو يعاين النص القرآني: "إن النص [القرآني] بهذا الاختلاف لا يحدد هويته فقط، ويميز نفسه من غيره من النصوص، بل يتجاوزها وذلك لكي يجعل من نفسه محوراً في الثقافة عن طريق قابليته للتفسيرات والتأويلات المختلفة في المكان والزمان على السواء"(37).

هذا الاختلاف في طبيعة لغة النص القرآني، هو الذي يتأسس عليه فعل الفهم والتأويل عند الأصوليين، بل إنك تراهم يضعون المداخل التحليلية أطراً نظرية لترجيح الدلالة، أو نفي الحكم المخالف لطبيعة النص، الذي ينبني انتظامه على اختلافه، واتساق معناه على سياق قراءته، فالخطاب الشرعي عند الأصوليين يتشكل من القرائن المحمولة ضمن أنساق لغوية وحالية، ومن الدلالات الموضوعة في محمول تلك القرائن، ومن الذات التي تصرف القرائن بتأولها على الوجه الصحيح، والأخذ بالدلالة الراجحة يقول في هذا المجال سيف الدين الآمدي: "فأصول الفقه هي أدلة الفقه، وجهات دلالاتها على الأحكام الشرعية، وكيفية حال المستدل بها"(38).

ولعل أشكال الأنسجة التعبيرية التي حواها النص القرآني، تجعله ينأى على اعتباره كتاب برهان فقط وذلك بالبحث عن الأدلة المثبتة للحكم، سواء أكانت أدلة خارجية، باستحضار البعد التاريخي للنص، والأخذ بالنصوص المحايثة له، أو أدلة داخلية تعود إلى تعاضد أجزاء النص لتقوية الحكم، وإنما الشكل التعبيري الأكثر بروزاً، والذي جاء ليشاكل ويتجاوز، في الوقت ذاته، الواقع اللغوي السائد، يجعل النص القرآني -

في المقام الأول ـ كتاب بيان، ولذلك "فن الأولى أن يقرأ قراءة تأويلية فينظر إليه بوصفه "آيات" وعلامات، وبوصفه رموزاً ينبغي فكها، وإشارات ينبغي فهمها"(39). ضمن المنظومة اللغوية التي أسست لفعل الكتابة، بمعنى فعل التواضع والاصطلاح، وهو الذي خرجت معه اللغة الأولى، ونصت على أنه إذا نطق بمسموع كلمة تبادر إلى الذهن مسماها أو دلالتها، ضمن قواعد الإسقاط وقواعد التركيب والإرجاع.

وقد أشار الأصوليون في هذا المجال، إلى كل الاحتياطات المنهجية والمعرفية، التي يتعامل وفقها العالم مع الخطاب الشرعي في أثناء استنباطه للأدلة الموجبة للحكم، أولى هذه الاحتياطات إدراكه لطبيعة الخطاب وأشكاله ومستوياته التي تتعدد وتتداخل. يقول صاحب كتاب "الكاشف عن المحصول في علم الأصول": "الخطاب إما أن يدل على الحكم بلفظه، أو بمعناه، أولا يكون كذلك، ولكنه بحيث لو ضم إليه شيء آخر لصار المجموع دليلاً على الحكم... والذي يضم إليه إما أن يكون دليلاً شرعياً وهو نص، أو إجماع أو قياس، أو يكون ذلك بشهادة حال المتكلم، فهذه وجوه أربعة" (40).

فدلالة الخطاب إذن تتشكل عبر إدراك المتلقي للنسق الذي صيغ ضمنه موضوع المعنى، فقد يكون الموضوع بسيطاً مباشراً تدرك دلالته من أيسر الطرق، كما في النصوص الشرعية التي لم يترك فيها الشارع ـ تعالى ـ فجوات للتأويل وإنما أوردها مفصلة تفصيلاً دقيقاً كما في آيات المعاملات، مثل الزواج والطلاق وما إلى ذلك، كما قد يكون الخطاب المحمول ضمنه المعنى الظاهر، غير مقصود لذاته فقط، وإنما قصد معه معنى آخر قد يكون هو المراد، فنسق الخطاب يقع تأويله بحسب مراد المتلقي في هذا المقام يقول أحمد الحصري في هذا المجال: "عبارة النص هي دلالة اللفظ على حكم مقصود من السياق أصالة، أو تبعاً فالنص، أي القرآن والسنة، إذا وردت ألفاظهما دالة بنفس اللفظ على حكم، وكان هذا الحكم هو المقصود أولاً وبالذات من ورود النص، ثم دل النص أيضاً مع هذا الحكم على حكم آخر لم يكن مقصوداً بالذات ولكنه مقصود بطريق التبع، كانت دلالة النص على الحكمين، المقصود بالذات والمقصود
تبعاً، كانت دلالته على كل منهما بطريق العبارة"(41).

هذه الدينامية التي تمتلكها لغة الخطاب هي التي تسمح بهذه الدلالة المزدوجة: الدلالة الأصلية، والدلالة التابعة، وقد أشار علماء الأسلوبية المحدثون إلى تلك الدينامية في معرض حديثهم عن طاقة اللغة التعبيرية،

وطاقتها الإيحائية وهي محصلة لتلك التوأمة المعرفية التي ضمت علم الأسلوب من جهة وعلم السيمياء من جهة ثانية، بحيث بدا لعلماء الألسنية أن طاقة التعبير في اللغة مزدوجة فمنها جدول تصريحي يستمد قدرته الإخبارية من الدلالات اللغوية، وجدول إيحائي يستمد قدرته الإخبارية من دلالات السياق التي تحملها اللغة بكافات متنوعة وصيغ متعددة من التاريخ والمجتمع(42).

إن إدراك قدرة اللغة على التضمين والإيحاء يلزمنا أن نتعامل مع سياقها الداخلي كونه المرجع للقيم الدلالية ولا يمكننا أن نؤسس وعياً معرفياً بآليات الخطاب الشرعي ووظيفته ما لم ندرك طبيعة تلك العلاقة بين منطوق المدلولات وملفوظ الدوال، وفي هذا المجال يشير الآمدي الأصولي إلى الجانب الإيحائي للخطاب القرآني ويقف على تحديد نسبة دلالة المنطوق إلى دلالة المفهوم، فإذا كانت دلالة المفهوم أسبق إلى الفهم باعتبار السياق العام للتأويل، كانت الدلالة المستخرجة، من تفاوت النسبة بين الدلالتين الأوليتين، دلالة "فحوى الخطاب"، أما إذا حصل تساو بين الدلالتين المذكورتين، بحيث احتمل الخطاب القرآني ـ كما أشار إليه سابقاً أحمد الحصري ـ المعنى الأصلي والمعنى التابع، سميت تلك الدلالة المستنبطة بدلالة "لحن الخطاب". يشرح الآمدي، على نحو مفصل، هذه القضية، في معرض حديثه عن مسألة خلافية، حول عموم دلالة المفهوم لكل صور المسكوت عنه، فيقول: "وإن كان [المفهوم] شاملاً للصورتين [الموافقة والمخالفة] لكن مع اختلاف جهة الدلالة، فثبوته في صورة النطق بالمنطوق، وفي صورة السكوت بالمفهوم، فلا المنطوق عام بالنسبة إلى الصورتين، ولا المفهوم من غير خلاف، وإنما الخلاف في عموم المفهوم بالنسبة لصور المسكوت، ولا شك أن حاصل النزاع آيل إلى اللفظ" (43). فالوقوف على تحديد صور الدلالات التابعة لدلالة المنطوق في الخطاب الشرعي، أمر لا يمكن الحسم فيه، ولذلك يختلف بحسب وضوح دلالات اللفظ، لأن حصر كل عناصر حقل المسكوت عنه لا يتم إلا بتحليل عميق ودقيق لكل مستويات ملفوظ الخطاب. إن ما أثاره الآمدي في مسألة عموم المفهوم لحقل كامل للمسكوت عنه، يمكن فهمه على ضوء ما وضحه (جون ليونز) حين ناقش موضوع العلاقة بين التعيين والإرجاع، فإذا كان اللفظ العام يحدد حقلاً معجمياً على مستوى المنطوق والمفهوم، لكنه غير محدد العاصر بشكل حصري، فإن التعيين هو الذي يحدد العلاقة بين العنصر المعجمي داخل الحقل، وتعييناته في عالم الدلالة والمفاهيم، فالخطاب القرآني، على وجه التحديد، حين يسوق دلالة بمنطوقه، ويستلزم نسقه التعبيري دلالات تابعة، موافقة لدلالة المنطوق أو

مخالفة لها، إلا أن المسكوت عنه قد يكون منطوقاً على اعتبار مقصدية الدلالة المحددة ضمن سياق الخطاب، ومن ثمَّ ينتفي مصطلح المسكوت عنه، لأنه حصل امتداد لحقل الإرجاع، وإن كان اللفظ في مفهومه المعجمي، مرتبطاً أساساً بمعنى محدد، كما هو الشأن في الآية الناهية عن التأفف في حق الوالدين، في قوله تعالى: "ولا تقل لهما أف"، إلا أن المعنى المنطوق به، يفتح حقلاً إضافياً وأساسياً يضم إليه عناصر موافقة من حيث المفهوم للمعنى المعين في منطوق الخطاب. والعكس كذلك صحيح فيما يخص المفهوم المخالف لمنطوق الخطاب. والمسمى في عرف الأصوليين بمفهوم المخالفة، وذلك لأن الدلالة الموازية لدلالة الخطاب وإن اختلفت عنها، فهما تتلازمان من حيث إن إثبات الدلالة للمنطوق يلازمه نفيها للمفهوم.

هوامش البحث:

1. خاليد السبكي: التراث والخطاب ص 87 مجلة جذور ـ عدد 8 سنة 2002 ـ الرياض ـ المملكة العربية السعودية.
2. الإمام الجويني: البرهان في أصول الفقه ج 1 ـ ص 36 تعليق صلاح بن محمد بن عويضة ـ ط1 ـ 1997 ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت.
3. السيد عبد الغفار: النص القرآني بين التفسير والتأويل ـ ص 90 ـ ط4 ـ دار المعرفة ـ 1978 ـ بيروت.
4. نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل ـ ص 191 ـ المركز الثقافي العربي ـ ط4 ـ الدار البيضاء ـ 1998 ـ المغرب.
5. المرجع السابق ـ ص 104.
6. انظر الإمام الجويني: المصدر السابق ـ ج 1 ـ ص 25.
7. انظر ـ أبو عبد الله بن عباد الأصفهاني: الكاشف عن المحصول في علم الأصول ـ ج 3 ص 371 ـ تحقيق أحمد عبد الجواد ـ وعلي محمد معوض ـ دار الكتب العلمية ـ ط1 1998 ـ بيروت.
8. من هؤلاء العلماء ابن جنِّي في كتابه الخصائص "ج 2 ص 251 ـ ترجمة عبد السلام هارون دار الكتب ـ القاهرة 1979.
9. انظر محمد رأفت سعيد ـ لتأويل دراسة موضوعية في الأحاديث النبوية ـ ص 13 إلى 16. مكتبة الأقصى الطبعة 2 ـ 1994 الدوحة، قطر.
10. انظر: نصر حامد أبو زيد (المرجع السابق) ص 178.
11. انظر: نصر حامد أبو زيد (المرجع

السابق) ص 141.
12. أبو عبد الله بن عباد الأصفهاني: المصدر السابق: ج1 ـ ص 406.
13. انظر: ميشال فوكو: نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا ص 19 ـ المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء ـ 1988 ـ المغرب.
14. أبو عبد الله بن عباد الأصفهاني (المصدر السابق) ج2 ـ ص 399.
15. انظر: أبو عبد الله بن عباد الأصفهاني (المصدر السابق) ج2 ـ ص 401.
16. المصدر نفسه، ج 2، ص 381.
17. انظر: الطبري (أبو جعفر محمد بن جرير) جامع البيان عن تأويل آي القرآن ـ ص 20 ـ مكتبة رحاب ـ 1992 ـ الجزائر.
18. أبو حامد الغزالي، قانون التأويل ، ص 20 تعليق محمد بيجو، د. م طبعة 1 ـ 1993.
19. أبو عبد الله بن عباد الأصفهاني (المصدر السابق) ج2 ـ ص.393
20. الآمدي (سيف الدين) الإحكام في أصول الأحكام ـ ج3 ـ ص 360.
21. أبو عبد الله بن عباد الأصفهاني (المصدر السابق) ج2 ـ ص 397.
22. نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن ـ ص 69 ـ المركز الثقافي العربي ـ ط1 ـ 1996 ـ الدار البيضاء ـ المغرب.
23. علي حرب، نقد الحقيقة، ص 66 ـ المركز الثقافي العربي ـ ط2 ـ الدار البيضاء ـ 1995 ـ المغرب..
24. انظر: علي حرب: المرجع السابق ـ ص 18 ـ 17.
25. رولان بارث، من الأثر الأدبي إلى النص، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص 114، عدد ـ 38 سنة 1986، بيروت.
26. عبد العزيز عرفة، الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي ـ طبعة 1 ـ 1993. ص 8 ـ 9 الدار البيضاء ـ المغرب.
27. علي حرب، المرجع السابق، ص 26.
28. محمد أركون، تاريخية الفكر العربي الإسلامي، ص 145 ـ 147 ـ ترجمة هاشم صالح ـ المركز الثقافي العربي ـ مركز الإنماء القومي ـ 1987 ـ بيروت.
29. توفيق الزبدي: أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث، ص 144 ـ الدار العربية للكتاب ـ 1984 ـ تونس.
30. انظر: محمد مفتاح: المفاهيم معالم، ص

38. المركز الثقافي العربي - ط 1988، الدار البيضاء - المغرب.

31- DOMINIOUE MAINGNEAU/ INITIATION AUX MÉTHODES DE L' ANALYSE, P 28 UNIVERSITE – PARIS 1976; انظر ACHETTE.

32- الآمدي سيف الدين: المصدر السابق، ج2 - ص 16.

33- علي حرب، المرجع السابق ص 24.

34- LOUIS ALTHUSSER ET ETIENNE BALIBAR; LIRE LE CAPITAL, P09-19, PETITE PARIS 1986, MASPERO COLLECTION.

35- سورة البقرة الآية:

36- نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن ص 103.

37- المرجع السابق ص 102.

38- المرجع السابق ص 103.

39- الآمدي سيف الدين المصدر السابق، ص 2 - ص 425.

40- أبو عبد الله بن عباد العجلي الأصفهاني، المصدر السابق، ج2 - ص 505.

41- أحمد الحصري: استنباط الأحكام من النصوص - ص 349 دار الجيل - 1997 - بيروت.

42- محي الدين صبحي: نظرية النقد وتطورها إلى عصرنا، ص 200 - 201 - دار الكتب العربية - 1984 ليبيا - تونس.

43- الآمدي سيف الدين المصدر السابق، ج 2 - ص 250.

❑❑

في ماهية التأثر والتأثيـر
/أدونيس نموذجاً/

د. فاروق مغربي

مقدمة عامة:

ما سنأتي به ليس إلا خطوطاً عامة جداً، وهي أشبه ما تكون بإشارات وعلامات على الطريق. ولابد أن تتبعها مرحلة تنقيب، وإطلاع على المصادر في ضوء الفرضيات المحددة التي يقوم عليها موضوعنا، ونجد أنفسنا مضطرين للبدء ببضع ملاحظات نراها مهمة جداً، حول مسألة المؤثرات الثقافية، ومفهوم التأثر، ذلك أن هذه القضية تشهد من الفوضى، وسوء الفهم أو التقدير، شيئاً كثيراً، فهناك علل شائعة تظهر لدى الكلام على التأثر والتأثير، إلى درجة أنها تحجب طبيعة النص المدروس، وتضلّل الدارس، وتجعل البحث عقيماً، علماً أننا سنجعل إشارتنا مقتصرة على أكثر العلل شيوعاً:

1 ـ جرت العادة أن نبحث لكل شاعر، أو كاتب، أو مفكر عربي، عن أساتذة ومفكرين من الغرب. دائماً يبدو لنا الكاتب أو المبدع متأثراً بالغرب، حتى لو لم يقرأ النتاج الغربي يبدو هذا جلياً، إذا نظرنا نظرة موضوعية للبرامج التي تحدد الأدب المقارن في مؤسساتنا الجامعية. إن الغرب يبدو منبعاً للأفكار، ومصدراً للإلهام، كلما قرأنا شعراً غامضاً تبرعنا له بصفة السريالية، فإذا طالعنا شعر يبحث عن لغة كلية تتجاوز حدود الكلمات، لتدخل إشارات جديدة على الإشارات الدالة، أو قرأنا نصاً يهز الأشكال الجامدة، هيأنا له صفة الشكلانية، هذا فضلاً عن التساهل في استخدام المصطلحات، والتسميات، دون اعتبار لمضامينها، وللحركات الفكرية، والكشوف العلمية التي أحاطت بظهورها، والظروف التاريخية التي أفضت إليها، وعلاقتها بـ "الإيديولوجيا" السائدة نقضاً أو توكيداً، وموقعها في ثقافتها (كما هي الحال في السريالية مثلاً)، ويجري نقل هذه التسميات، وزرعها خارج ذلك كله، بقسر لا يراعي شروطاً ثقافية، ولا يتنبه على خصوصيات الثقافة التي تزرع في أرضها، وفيما يتصل بنسبة كل ظاهرة إلى الغرب، نجد أنفسنا أمام فصام عجيب حقاً!. فمن الناحية السياسية نعلن الوقوف ضد الغرب، ولكننا لا نتوانى بأن نتبرع له بدور الأستاذ

ثقافياً وأدبياً.

2 ـ هناك خطأ في فهم التأثر؛ فأن يتناول شاعران موضوعاً واحداً لا يعني التأثر بالضرورة. ثمة موضوعات كالموت، والحب، والحنين، والأرض والطبيعة، تتكرر في الشعر منذ آلاف السنين ولا يعني ذلك تأثر هذا بذاك، بل يمكن أن يصادف وجود عدد كبير من الأشياء المشتركة لدى شاعرين أو باحثين، ولا يكون ذلك من قبيل التأثر: العبرة في موقف الأديب من الأشياء، وموقع هذه الأشياء في عالمه، والعلاقات التي يقيمها فيما بينها. إننا للأسف، مازلنا نقرأ في الصحف والمجلات حول التأثر والتأثير كلاماً يفتقر إلى أدنى حد من الدقة والتبصر في معنى هذه الظاهرة.

3 ـ ينبغي التمييز بين التأثر والتقليد. التأثر ظاهرة نمو حضاري، بل إنه عنصر مهم جداً في آلية النمو الحضاري، أما التقليد، فهو الآفة التي تجب محاربتها، والقضاء عليها، فهي مخربة للحس العام، ومشوهة للمادة الأدبية الأصلية.

4 ـ للتأثر بمعنى النمو الحضاري، شروط صعبة، فلابد أن يكون المتأثر في مستوى المؤثر، أو على الأقل في مستوى القدرة على التمثل. ومن ثم الإبداع. التأثر المبدع الناتج عن تمثل المؤثر يفترض القدرة على تفكيك العمل المؤثر أو تحليله. وإدراج بعض عناصره في منظومة المتأثر بمقتضى رؤية المتأثر نفسه، وبموجب صيغة علائقية جديدة، هذا يفترض بدئياً، أن يكون للمتأثر موقف، ونظر، وبنية أو منظومة متميزة. متكاملة قادرة على امتصاص العناصر الجديدة، وإدراجها في تكوين هذه المنظومة، وفي أضعف الحالات يكون التأثر نوعاً من المقابسة أو أخذ شرارة من نار المؤثر، لكن لإشعال نار جديدة، وبوقود مختلف. (1)

إن التأثر الإبداعي يتعدى عملية الانطباع، والرسم أو التقليد، ولاشك أبداً، في أن كل مبدع يتكون حكماً في إطار ثقافة، والتأثر بهذه الثقافة، وسياقها التاريخي، ومشكلاتها، مسألة مفروغ منها، وخلاف ذلك مستحيل وإذا ما جاء عمل الأديب حصيلة مباشرة لهذه الثقافة، أو إعادة إنتاج لنماذجها. وأشكالها، سقطت صفته الإبداعية، ودخل في مستوى ثقافي آخر هو مستوى "الحرفية" والإبداعية تقوم في الحركة التي يحدثها المبدع إجمالاً داخل ثقافته، ومن هنا كانت الآلية التي بموجبها يتأثر المبدع بثقافته، قائمة على التوتر، والجدل أو على الأقل قائمة على فتح نوافذ هذه الثقافة، على معطيات ثقافية أخرى.

5 ـ التأثر لا يعني بالضرورة التحرك في اتجاه المؤثر، إذ يمكن أن تكون العلاقة بين المؤثر والمتأثر علاقة معارضة.

6 ـ بصورة عامة. إن تأثر المبدع بأعمال واتجاهات، من خارج ثقافته لا يكون

اعتباطاً ولا انتقاء فردياً يمليه مزاج الشاعر وحده، إذ يتأثر الشاعر ـ أو هكذا يفترض ـ بما يساعده في صياغة جواب على الأسئلة التي يطرحها على ثقافته، أو على بعض جوانبها. هذا التأثر يفترض أولاً موقفاً، وعلاقة جذرية مع الثقافة الأصلية، ويفترض ثانياً إمكانية إقامة حوار أو علاقة مع المصادر الثقافية الأخرى.

لو أردنا الدخول إلى الأسئلة الإبداعية التي يطرحها أدونيس، في إبداعه كله: الشعري منه والنقدي، لرأينا سؤالين رئيسين يفرضان نفسيهما بوضوح. الأول: معارضة القسمة الثنائية للعالم. الثاني: معارضة الماضوية، أو عَدّ الكمال قائماً في الماضي. لذلك سوف يتبيّن لنا أن أهم المؤثرات الثقافية تجيء مساندة للإجابة عن هذين السؤالين ومن ثَمّ ستكون أوضح المؤثرات الثقافية هي المؤثرات الصوفية، ثم يتبين أثر "هيراقليطس" و"نيتشه" ولا يغيب ما يقوم بين هذه المنابع الثقافية من تقارب، ولاسيما من حيث أبدية الحركة، حتى الصوفي في السعي المتجدد لالتماس الحلول، والتجلي، وهما يضمران نظراً مستقبلياً، باعتبار أن التجلي والحلول، يرتقبان، ويطلبان في زمن آت، ويغدو التاريخ من ثم سلسلة من التجليات. وفي الصوفية، كما في فكر "نيتشه" جواب للقسمة الثنائية للعالم. الصوفي سعي دائم نحو لحظة يلتقي فيها عالمان. و"نيتشه" في رفضه للغيب، والألوهة، أو في إزاحتهما نحو الأفق الإنساني، يبطل هذه الثنائية.

إن النظر في إبداع أدونيس، مع أخذنا ما مرّ بنا بالاعتبار، يسمح برسم هيكلية. أو مخطط إجمالي تظهر فيه المؤثرات الثقافية. وقد تمّ انتظامها، وتمثلها ضمن نظرته العامة. فالمسألة ليست فسيفساء تأثرية، ولا سعياً وراء أحدث النزعات في العالم، ولا سباقاً في التجريد.

المؤثرات الثقافية في فكر أدونيس:

1 ـ مؤثرات المحيط الثقافي:

يمكننا أن نجد عدداً من العوامل المتضافرة التي أسهمت مباشرة، وغير مباشرة في بلورة فكره:

آ ـ هناك أولاً البيئة المباشرة: فالبيئة الريفية الساحلية التي نشأ فيها أدونيس ذات خصائص متميزة على بعض المستويات، ففي هذه البيئة ظاهرة غير معروفة في الريف السوري بكامله. وفي الأرياف العربية، وهي ظاهرة امتزاج الصلاة بالحياة الزراعية، وبالشعر امتزاجاً عملياً وحرفياً، إذ ليس هناك مكان محدد للصلاة كالمسجد، ويمكن أن تتم الصلاة في أي مكان. وأحياناً بشكل غير منفصل عن العمل الزراعي. والشعر يدخل في لغة الصلاة، بل يشكل كثيراً من إيقاع الصلوات لأن الأدعية قد صيغت شعراً في الغالب. وكل شيخ أو رجل دين يحس

بضرورة قول الشعر تقليداً لقداس المتصوفة الذين تنتسب إليهم الجماعة التي يطلق عليها اليوم اسم "العلويين" كما أن أشعار القدامى من جاهليين وأمويين وعباسيين تحتل (والأصح أنها كانت تحتل في طفولة أدونيس) جانباً أساسياً من السهرات.

هذه البيئة قد هيأت له التشبع بنسغ ثقافي أساسي قوامه:

1 ـ النص القرآني، لأن أدونيس ـ ككل أبناء الريف (المحظوظين يومذاك) ـ قد تلقى العلم في المدرسة القرآنية (الكتاب) بإشراف ما يسمى محلياً بـ "الخطيب" (2) فضلاً عن الآيات الواردة في الصلاة.

2 ـ الشعر العربي في عصوره الذهبية، ولاسيما شعر المتنبي، والشريف الرضي، وأبي العلاء المعري.

3 ـ نتاج المتصوفة الشعري.

ب ـ يستوقفنا في هذا الموروث، ومن حيث العلاقة بشعر أدونيس تحديداً، سمة أساسية هي ثنائية العالم. هذه الثنائية عقيدة أساسية في الإسلام (وفي غيره من الديانات السماوية وغير السماوية): الدنيا/الآخرة، الروح/الجسد، الظاهر (الكائنات)/الخفي (الملائكة، الجن، الأرواح، الشيطان..) هذه الثنائية قائمة كذلك في الخرافات الشعبية، واللاوعي الشعبي (الكنوز، السحر، الجن، العفاريت..).

وفي المذاهب الإسلامية المتفرعة من المذهب الشيعي اتخذت هذه القسمة إلى ظاهر وخفي حجماً ضخماً نجم عن عاملين: عامل مباشر هو القمع والضغط، وعامل غير مباشر، ثقافي، يرتبط بمرحلة تاريخية شهدت انتشار الفلسفة اليونانية. وتأثير أفلاطون، ولاسيما في القرنين التاسع والعاشر الميلاديين (الثالث والرابع الهجريين) ولا داعي هنا للإيضاح بأن "أفلاطون" نظَر لقسمة العالم، وأعطاها صيغة فلسفية، ولكنها كانت قائمة في معتقدات المنطقة، وأساطيرها منذ السومريين، حتى الآراميين، فضلاً عن انتشارها في الثقافات المجاورة من الهند إلى فارس.

هذه القسمة، حيثما وجدت، تضمنت بدئياً، حكم قيمة: كل باطن هو أهم من الظاهر. كما أنه أبقى وأقوى. الباطن يقابل عالم الروح الإسلامي، وعالم المثل الأفلاطوني. أما الظاهر، فعالم العرضيات المتغيرة التي لا تكتسب قيمتها، إلا بمقدار قربها من المثال أو "المعنى" أي بمقدار غيابها عن ذاته، والتحاقها بمثالها أو بمعناها. هذه الظواهر والعرضيات متضمنة في مثالها أو معناها، يستوعبها ولا تستوعبه قائمة فيه، وليس قائماً فيها، هي ظل له، وإشارة إليه.

هنا في هذا المفصل، يقوم اللقاء بين المذاهب الباطنية، وبين التصوف. الفارق

قائم في الممارسة، والدرجة، وفي التأويل الصوفي الذي تمذهب وحمل اسماً شائعاً هو "المذهب العلوي" تبقى الثنائية قائمة، وتبقى المسافة متجسدة بشوق متجدد. فبينما ينطلق المتوصف من هذه القسمة الثنائية، ويقوم بحركة في اتجاه إلغاء المسافة، والاتحاد بمطلقه، ومن ثم السعي للتوحيد بين الظاهر والمثال بتحويل الظاهر محلاً لتجلي المثال. نجد التصوف في التأويل الصوفي "العلوي" يلح على المسافة بين الباطن والظاهر، وبين المعنى والصورة، أو بين المطلق والتاريخي، ولا يقوم بالقرب إلا بحركة الشوق. ولقد عرف التاريخ الفكري للطائفة التي ينتمي إليها أدونيس، عدداً كبيراً من المتصوفين في القديم، ولكن لم يبق من هذا التصوف، إلا حياة الزهد لدى بعض المتأخرين.

انقطعت سلالة المتصوفين منذ عهد بعيد، وسلالة الزّهاد توارت منذ أكثر من أربعين عاماً، غير أن النتاج الثقافي المحلي المكون من شروح وأدعية وتأملات، يستمر كتقليد محض للقديم، ولم يعد الآن يرتبط بتجربة صوفية. غير أن كل رجل دين يحس بإلزام معني يفترض فيه قول الشعر، وشعر رجال الدين يقلد دائماً لغة المتصوفين. ومن البديهي، أن هذا الشعر ليس فيه أية قيمة فنية أو تاريخية، غير أنه يُشيع لغة رمزية إشارية، لغة لا تسمّي، بل تكني. لغة تحوم حول المسمى أو المعنى، لغة تقوم على مسافة من المسمى، ومن هذا المعنى. وفي رأينا أن هذا الميل إلى الترميز، والإشارة هو أهم المؤثرات البيئية الفاعلة في شعر أدونيس إضافة إلى ما كونته من ميل تلقائي نحو الصوفية، ومن ارتباط بالأرض يجعلها في أحيان كثيرة، وجداً صوفياً.

ج ـ إذا ذكرنا هذا الإرث فإنما لنشير إلى المنطلق أو الخلفية الأساسية لأدونيس، غير أن أدونيس، وارث هذا البناء، لن يتحرك معه بانسجام، بل يتحرك ضمنه حركة صراع وجدل. وعلاقته بهذا الموروث علاقة توتر ومعارضة. يتجلى ذلك في ملامح ثلاثة:

1 ـ سوف يسقط المضمون الديني للتصوف، ويحتفظ بالحركة التي تتجدد باستمرار، بالشوق الدائم إلى الكشف المتجدد، لأن الكشف لا يكون نهائياً، وما أن يتحقق حتى يستلزم تجاوزه، كما يحتفظ بحركة الحوار المتجدد بين العرضي والمطلق، المحسوس والمجرد، وبعلاقة التداخل بين الإنسان والكون.

2 ـ من الإرث الصوفي أو "المذهبي" سوف يحتفظ بلغة الإشارة والرمز، بل سيبني لغة كاملة من الإشارات والرموز، كما أنه سيعيد تصور الشخصيات التاريخية، ويمنحها أبعاداً معاصرة، ويحملها القضايا التي تشغله.

3 ـ الصوفية عند أدونيس، في ضوء هذا، لا تخرج من الماضي، وإنما تنبثق من الحاضر والمستقبل أيضاً، ولذلك هي رؤيا

ثورية، وبخاصة أن اللغة الصوفية توليف صدامي للمحسوس والمعقول، والتزام الشعراء بها، يشكل رفضاً لنهائية الحركة.

إن أدونيس يفضل مدرسة "الصوفية" على مدرسة "السريالية" (3) ونستغرب كيف يصرح أنه تأثر بالسريالية كنظرة، وأنها هي التي قادته إلى الصوفية إذ يقول: "تأثرت بها أولاً (أي السوريالية) ولكنني اكتشفت أنها موجودة بشكل طبيعي في التصوف العربي، فعدت إلى التصوف (4). "إننا نميل إلى أن الصوفية هي الأساس الأول في تكوين أدونيس، وعندما اطلع على السريالية لاحقاً، وجد أنه ينطبق عليها عبارة "هذه بضاعتنا ردت إلينا". أما من حيث التأثر بشاعر معين، فإننا نتفق معه بأنه لم يتأثر بشاعر واحد، بل باتجاهات ومواقف ورؤى عامة، وأنه تأثر بالماركسية ونيتشه من حيث مقولة التخطي، وتأثر بأبي تمام وأبي نواس من حيث فهم اللغة الشعرية، وتأثر أيضاً بفكرة البحث والتجريب في الشعر العالمي خ(5). وإن كانت مقولة التخطي صوفية أيضاً. والواقع أن ثمة أموراً قديمة موجودة في الحركة الشعرية الجديدة يرى أدونيس أنها نابعة من نصوص التصوف لأنه حدس شعري، ومعظم نصوصه، نصوص شعرية صافية، وهذه الأمور يمكن إيجازها فيما يأتي: (6)

1 ـ تجاوز الواقع.

2 ـ الحدس الصوفي (الشعري) طريقة حياة، وطريقة معرفة في آن؛ ففيه نتصل بالحقائق الجوهرية، وبه نستطيع أن نتخطى الزمن وقيوده.

3 ـ الحرية، كما يراها أدونيس، أكثر أهمية من التراث، فهي تعطي للإنسان أهميته في هذه الحياة. والحرية في الصوفية، تصاعد مستمر نحو لا نهائية المطلق.

4 ـ التخيل أعمق من الخيال، لأنه رؤية الغيبة، وهو "القوة الرؤياوية" التي تستشف ما وراء الواقع، فيما تحتضن الواقع. (7)

5 ـ اللانهائية، التي يؤمن بها الحدس الصوفي.

6 ـ معنى الحياة والموت: في الحدس الصوفي تغير معنى الحياة والموت عما كان سائداً. لم يعد الموت نهاية، وإنما صار باب الحياة الحقيقية، وأهمّ من أن يعمر الإنسان طويلاً، أن يعرف.

7 ـ يطرح التصوف فكرة الإنسان الكامل.

والذي يلفت انتباهنا في تصوف أدونيس، أنه لا يتعلق، كما أسلفنا، بالموروث الديني، إنه تصوف حضاري إن جازت لنا التسمية، يتعلق بإمكانات الإنسان الخارقة، وثقته العالية به، وبقدراته. ونرى أنه متعلق بشكل مباشرة بالخافية أو اللاشعور، ولكن اللاشعور عند الصوفي مدرب بحيث يطغى

أحياناً على ساحة الشعور، ويعطي المرء المتصوف إمكانات لا يمتلكها الإنسان العادي.

2 ـ انتماؤه إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي:

تأثر أدونيس بنظرة أنطون سعادة، مؤسس الحزب، إلى الفنان عامة، والشعر خاصة؛ فقد عدَّ سعادة في كتابه "الصراع الفكري في الأدب السوري" الشاعر "منارة" لا "مرآة". وهذا يعطي الشاعر مهمة الكشف، بدلاً من مهمة الوصف والتقرير لذلك نرى أدونيس يصرح حول هذا الكتاب قائلاً: إنه "كان صاحب الأثر الأول في أفكاري، وفي توجهي الشعري، ولأنه بالإضافة إلى ذلك، أثر تأثيراً كبيراً في جيل كامل من الشعراء، بدءاً من "سعيد عقل" و"صلاح لبكي" و"يوسف الخال" و"فؤاد سليمان" وانتهاء بـ "خليل حاوي"... وكان إلى ذلك ملهماً لكثير من الأفكار والآراء الشعرية والنقدية في النقاش الذي دار حول مجلة "شعر" والمشكلات التي أثارتها (8) والواقع أن هذا الأثر كان مضاعفاً عند أدونيس بالذات. ففي النصف الأول من الخمسينيات، كان يعيش في عزلة تامة عن التجمعات الشعرية فقد كانت الأوساط الأدبية ذات النزعة العربية المتزمتة، وذات النزعة الماركسية، تنظر إليه بنوع من العداء، وتفرض عليه نوعاً من الحصار والمقاطعة، وفي هذا المناخ، قرأ الكتاب الذي كان بلسماً له بشوق، ووجد فيه الصديق، في وقت عز فيه الأصدقاء (9) الأثر الآخر الذي تركه الحزب السوري في أدونيس نفسه، منفرداً، أو بالتعاون مع بعض أصدقائه ورفاقه الحزبيين، بترجمة بعض الملاحم الفينيقية، والكنعانية، والبابلية، وسوف يفيد من أسطورتين، أو بنيتين أسطورتين من أساطير الموت والانبعاث لصياغة رؤاه، وقد حمل اسم الأسطورة الأشهر بينهما. البنية الأسطورية الأولى تتمثل في عدد من الأساطير منها أسطورة "تموز" (أدونيس) وأسطورة "الفينيق"، وأسطورة "البعل". أما الأسطورة الثانية، فهي أسطورة "أورفيوس". وعلى الرغم من أن هذه الأسطورة يونانية، إلا أن بعض عناصرها، ولاسيما النزول إلى الجحيم (عالم الموتى) قائم في الأساطير السومرية والبابلية.

يفيد أدونيس من أساطير الموت والانبعاث، ليصوغ نزعة الحركية والتجدد، وجدل الحياة والموت، صياغة يتداخل فيها الموقف الفكري بالموقف السياسي، أما النزعة الأورفية، أو الصورة الأورفية عند أدونيس، فإنها صياغة لمنحاه الصوفي، فأورفيوس الأدونيسي هو السعي الدائم لاقتحام العالم الخفي، الحركة الدائمة بين العالمين، ومن ثم السعي المتجدد لنقض الازدواج، وثنائية العالم. وإذا كان أورفيوس فناناً (موسيقياً) فقد بات من السهل إعارته صفة الشعر. وبذلك تصبح

مهمة الشعر، التحرك الدائم بين العوالم بغية الكشف والتحرير، المحاولة الدائمة لاستعادة "أوريديس" الغائبة، أو استعادة المعنى إلى العالم عبر الاستبطان.

3 ـ تأثره بـ "هيراقليطس" و"نيتشه":

في ضوء ما تقدم يغدو ميل أدونيس إلى "هيراقليطس" و"نيتشه" مسألة طبيعية، ومتفقة مع منحاه الفكري العام، كانت ملامحه تتكون عندما كان يدرس الفلسفة، فوجد في هذين الفيلسوفين الشاعرين توكيداً وإضاءة لنزعته الجدلية، المتعالية على نفسها. كما أن "نيتشه" قد عزز نزعة أدونيس الرامية إلى أنسنة المقدس، ونقل المعنى إلى الإنسان والتاريخ. أين السريالية؟. لا سريالية عند أدونيس إلا بقدر ما نلتقي مع الصوفية. هناك تشابه لغوي، بلاغي، نتيجة للاستبطان، ولا شراكة في المنطلقات الفكرية. فأول ما تقول به السريالية هو ثنائية العالم، إضافة إلى ازدرائها عالم الواقع التاريخي. وهذا مختلف تماماً عن منحى أدونيس الفكري.

أما الشكلانية، فلا علاقة نهائياً لأدونيس بها، ونستغرب فعلاً: في أن بعض النقاد يضعونه ضمن الشكلانيين، أو تنويعاتهم (10)، وهم، أولاً وأخيراً، لم يفهموا التأثر والتأثير إلا على عكس ما نبهنا عليه في مدخل هذا الفصل.

4 ـ تأثره بالشعراء الفرنسيين:

نستطيع أن نضيف إلى ما تقدم معنا تأثر أدونيس بالشعراء الفرنسيين، ولعل أهمهم شاعران هما: "سان جون بيرس"، و"ايف بونفوا". فقد كانت علاقة أدونيس مع هذين الشاعرين وطيدة، إذ إنه ترجم الأعمال الكاملة لهما، إضافة إلى قيام صداقة روحية معهما جعلت من شعرهما دافعاً نحو بلورة رؤية خاصة لا هي غربية، ولا هي عربية. وتأثر أدونيس بالشعراء الفرنسيين هو تأثر إبداعي، زاد في إبراز الطابع الشخصي له.

إن كل ما مر بنا سابقاً. فضلاً عن القراءات الكثيرة، والمتنوعة، والجادة، قد صقل أدونيس، بحيث أضحى شخصية لها ملامحها الثابتة، ومن الصعب إغفال اسمه، إذا ما دار حديث فكري عن التراث، أو الحداثة، أو الشعر، أو الهوية العربية. وعلى الرغم من أن خصومة أكثر من أنصاره، في الدول العربية. إلا أننا نجد أكثر ما يوجه إليه من نقد، قائماً على حقد شخصي مبيت، وهو يفتقد الصفات العلمية التي تقتضي الاحترام الشخصي للأطراف جميعاً. ناهيك عن التهم التي توجه من دون أدنى شعور بالمسؤولية. ومن دون أية أدلة دامغة وللأسف، أصبح أدونيس شجرة، وكثر حوله هواة تسلق الأشجار، لا لشيء، إلا لقرن اسمهم باسمه، وما كنا لنثبت هذا الرأي لو وجدنا في الهجوم عليه، التعليل والإقناع ولاشك أبداً في أننا لا

نعمم هذا الرأي على الجميع، فثمة نقاد يختلفون مع أدونيس، بعلمانية ستظهر جلياً من خلال بحثنا، فأدونيس رجل يخطئ ويصيب، لأنه إنسان، وإنسان شاعر، أي إن إمكانية الخطأ عنده أكبر من غيره.

الهوامش

1 ـ نأتي بمثالين لكي لا يبقى كلامنا في حيز التجريد، فقد كتب السياب قصيدة "المسيح بعد الصلب"، وقد اتهم نتيجة لسوء فهم قضية التأثر والتأثير، ومن غير ما ناقد، بأنه انقاد بتأثير يوسف الخال، وأنه متأثر بالمسيحية (بالمعنى الخاطئ للتأثر)، أي إنه صار مسيحياً من الناحية الفكرية على الأقل، والواقع أن السياب متأثر بقص المسيح إبداعياً، لأنه لم ينقل قصة المسيح ولم يحافظ على مقومات شخصيته كما تقدمها الديانة المسيحية، بل ولا الديانة الإسلامية، فقد أحال شخصيته الدينية إلى شخصية رمزية إنسانية. وأسقط عنها البعد "المسيحي" من حيث هو تجسيد الإله، وقد أغفل مسألة "الولادة" التي يقر بها الإسلام أيضاً، وأسقط مسألة الصعود إلى السماء، ومن المعروف أنه من دون هذه الجوانب، تنتفي الصفة الدينية، ولاسيما المسيحية عن المسيح. ماذا أبقى الشاعر من المسيح أبقى منه الآلام، وجعل هذا الموت في الألم شرطاً لانبعاثه، كما جعله مرقى للمسيح فوق الشروط الإنسانية. وبذلك، يكون السياب قد عكس تماماً حركة المسيح، من تجسد الإلهي إلى صعود الإنسان باتجاه الألوهة، ولكن، بموجب معطيات اجتماعية نضالية معاصرة. ويمكن أن نجد تقارباً كبيراً جداً بين مسيح السياب، وتموز السياب، ومعنى ذلك أن الشاعر يمتلك رؤية وتصوراً، قادرين على امتصاص الرموز، والمؤثرات وإعادة النظر في تكوينها والاعتناء بها. إن المقارنة تبين لنا أنه لا علاقة إطلاقاً بين مسيح السياب ومسيح يوسف الخال، من حيث جوهر الشخصية واتجاه حركتها بين الأرض والسماء.

كذلك، نرى أحد الباحثين يصل إلى أن أدونيس قد تأثر بالشاعر الألماني "ريلكه" لمحض وجود أورفيوس عند الاثنين، والنزول به إلى الجحيم، وهذا خطأ كبير ما زال يتكرر عند الباحثين. انظر: علي أحمد الشرع "فصول" المجلد السابع، العددان الأول والثاني، أكتوبر 1986 ـ مارس 1987، ص 106 ـ 120. والمقال بعنوان: ملامح الأورفية ومصادرها في شعر أدونيس".

2 ـ هذه التسمية مقابلة لتسمية "الفقيه" في المغرب.

3 ـ انظر: أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص 203

4 ـ المصدر السابق: ص 267.

5 ـ المصدر السابق، ص 267.

6 ـ انظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979، ص 130 ـ 133.

7 ـ المصدر السابق، ص 138.

8 ـ انظر: محمد جمال باروت، مجلة "فكر" العدد 64، ص 53.

9 ـ انظر: الكفاح العربي، 1984/4/9، ص 50 ـ 51.

10 ـ انظر: نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981، ص 9.

❑❑

المشروع الحضاري القومي والتربوي في تراث عبد الله عبد الدائم

إسماعيل الملحم

لم يكن عبد الله عبد الدائم عابر سبيل في حياتنا الفكرية. القلة القليلة في عالمنا العربي من بلغت في أهمية ما قدمت شأو هذه القامة العالمة في تاريخ العرب الحديث.

حقّ للمدير العام لمركز دراسات الوحدة العربية خير الدين حسيب أن قال فيه: "من لا يعرف عبد الله عبد الدائم بين المثقفين العرب، مثقف ناقص الثقافة... تفتقر ثقافته إلى بعد قومي. ولست أعني بهذا البعد التربوي وحده، إنما أعني البعد النفسي، ولعلي أقول البعد الاستراتيجي".

نهمه إلى المعرفة وهمته العالية في متابعة كل جديد جعلاه في كل ما كتب، وهو كم كبير كبير، يعيد المعلومة إلى حيث يجب أن تكون فتأتي موضوعاته متكاملة حاملة فهمه لكل ما يحدث في عالم الثقافة وفق رؤية مستقبلية تحمل في طياتها رسماً دقيقاً لطرق الاستفادة منها في إغناء الوعي والفكر. أمثلة ذلك كثيرة سواء في المحاضرات التي كان يلقيها من على أهم المنابر أم في كتبه التي شكلت ركناً بارزاً في المكتبة العربية قديمها وحديثها. في رسائله التي كان يزود بها مجلة الثقافة العالمية في سنوات صدورها الأولى في الكويت من باريس، كان لا يترك فيها حدثاً من أحداث الثقافة في تلك العاصمة إلا وينقله إلى القارئ يتابع الحركة المسرحية والمعارض التشكيلية والكتب الجديدة والمحاضرات التي تلقى في أماكن مختلفة والعروض السينمائية دون أن يترك ما يجري على المستوى السياسي، فتأتي رسالته على كل هذه الأمور، لا ينقلها نقلاً فحسب كما هي، ولكنه يقوّم ما فيها ويفسره ويدل على ما يمكن أن تؤدي إليه في مرحلة لاحقة.

كانت الترجمة أولى خطواته في عالم الكتابة، ومنذ البداية دلّل على أمانته العلمية

وعلى أسلوبه المقنع. فكانت ترجمة بعض كتب الفيلسوف الفرنسي (برغسون) مع زميله سامي الدروبي، وهو أشهر من أن يعرّف، على ما فيها من صعوبة وتعقيد برهاناً على مقدرة المترجمين واتساع أفقهما الثقافي.

كانت اختياراته في الترجمة تصب في المعين الفكري لرجل سمت جهوده فأنتجت فكراً عصرياً شكّل أحد أهم جوانب مشروعه (القومي والتربوي) المتكامل.

نجد ذلك في تنطعه في بدايات إنتاجه الفكري في ترجمته لسفر (رونيه أوبير)، التربية العامة. عبّر في تصدير الترجمة عمّا يتمتع به هذا الكتاب في قوله: "هذا كتاب من وضع المربي الفرنسي "أوبير" من أولى خصائصه أنه يجمع جمعاً موفقاً شاملاً لمعظم ما يحتاج إليه دارس التربية من علم بأصولها وبفلسفتها وبطرائق التهذيب والتدريب التي تتوسل بها".

وقدّم لكتاب (غي آفانزيني) الجمود والتجديد في التربية المدرسية التي ترجمه إلى اللغة العربية عام 1981، بقوله:

ومن أبرز ما يجأر أمام الأعين عندما نحلل مسيرة الإنسانية في عصرنا، وعندما نطل على تجارب التجديد التي انطلقت جادة عنيدة في شتى جوانب الحياة في القرن العشرين، أن ميدان التربية، وهو الميدان القمين بأن يقود سائر الميادين ويطلق فيها شرارة الإبداع، ميدان لا يزال يسير نحو التجديد على مهل واستحياء، كأنه في غمرة عطائه لغيره نسي نفسه ولم يلتفت إلى ذاته، وعجز عن تحقيق التقدم الذي ساقه سواه".

ولم يشأ قبل أن يدخل القارئ إلى صلب الكتاب ويطلع على محتواه إلا أن يشير إلى أن الاطمئنان إلى النظريات، بل يتوجب أن نقرأها بفكر نقدي وأن نجرب ونختبر قبل نشرها وتعميمها، بحيث يقوى بعضها على أن يثبت خلال الممارسة قيمته وصلاحه. كان الاهتمام بالتغيرات على مستوى العالم واحداً من أهم اتجاهاته الفكرية. عالج بكثير من الأسباب والدلائل والبراهين الثورة العلمية التكنولوجية، وهي ثورة من طبيعة محدثة، كما كتب، وهي مختلفة عن الثورة الصناعية التي سبقتها لا في الدرجة ولكن في الطبيعة. ووجد، كما جاء في كتابه (الثورة التكنولوجية في التربية العربية) أن هذه الثورة "تنقل نشاط الإنسان - بوجيز العبارة - من مرحلة إلى الإنتاج إلى المرحلة السابقة على الإنتاج، مرحلة البحث والخلق والتنظيم والسيطرة على الكون بل السيطرة على المستقبل".

وأن قدرتنا على الولوج إلى هذه الموجة الجديدة رهين بمدى إدراكنا لمعناها وروحها وجوهرها. إنها عقلية جديدة وتقانات جديدة. ورأى أن مقومات هذه النقلة العلمية الكبيرة تكمن في ثورة على مستوى الإدارة، أي في ميدان التنظيم والتسيير. وهو مما لم نزل نحتاج إلى فهمه وإنجازه مما يفقر كل محاولة

إلى الإصلاح والتجديد.

من هذه المقدمات نرى إلى مشروع عبد الدائم كم هو مستند إلى فكر علمي عصري منفتح على العصر في تجاربه الكبرى وتغيره المتسارع. وقد أسهم ذلك في كل ما كتب في الفكر القومي وفي الفكر التربوي متجاوزاً كل العقبات والمشكلات والمآخذ التي طالت نفراً كثيرين ممن ندبوا أنفسهم للكتابة في القومية أو في التربية.

وهو إلى ذلك لم تأخذه العزة في نفسه فيسمح لها أن تسفه آراء من جايله أو من سبقه في هذين الميدانين. وكان صادقاً مع نفسه في كل ما كتب وقد تلاقت القومية العربية والتربية في نتاجه. نبذ الأفكار الجاهزة، وكل شيء عنده وضع على مشرحة النقد، وكل شيء يحتاج دوماً إلى التجديد. وليس كالجمود عند نظرية من النظريات أو طريقة من الطرائق سببٌ من أسباب التخلف، ونبذ التعصب، ووجد في الديمقراطية وسيلة لتحقيق إنسانية الإنسان واحترام شخصيته. وهكذا فقد ربط مبدأ القومية بمبدأ الديمقراطية:

"إن القومية تهدف إلى تفتح الوجود الإنساني للفرد وإفساح المجال أمام كل طاقاته، كي تعطي وتزدهر وتنشر الخير والعطاء للأمة والإنسانية. وهي إذ تضع نصب عينيها مثل هذا الهدف الإنساني، تلتقي التقاء طبيعياً بالديمقراطية وسيلةً لتحقيق أهدافها. فالديمقراطية إن كانت تعني شيئاً فهي تعني أنها الوسيلة المثلى لتحرير الإنسان وتيسير تكامله الدائم وتفتيق قيمه الإنسانية الأصيلة. ومهما تختلف التعريفات التي تقدم للديمقراطية، يظل من الصحيح دوماً وأبداً أن جوهرها احترام الإنسان غاية في ذاته واتخاذه هدفاً لا وسيلة".

في بحثه الدائم في الفكر القومي العربي يتابع مسيرة من سبقه فيشير إلى ساطع الحصري على أنه قد وضع أبجدية العمل القومي، وأراد أن يؤكد وجود أمة عربية واحدة، عن طريق تحديد مفهوم الأمة ومفهوم القومية وبيان مقوماته وعناصره. ولفت إلى ما قدمه على هذه الطريق قسطنطين زريق 1909..." في تأكيده على ضرورة بناء مجتمع عربي حضاري حديث تحكمه العقلانية ويسوده الفكر العلمي، ويغذيه الإبداع.

ويشير إلى إضافته الأحزاب والحركات القومية من إعطائها لهذا الفكر القومي مضمونه الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الشامل والكلي والمتكامل. لم يهدم ما وجده عند هؤلاء ولم يلق إخفاق المشاريع الوحدوية على هذا الفكر. أكد على أن مبدأ الوحدة العربية لم يفشل، الذي فشل هو العمل للوحدة دون قيام الوعي الفكري السياسي اللازم لقيامها بمنطق العالم الخبير يرد على أولئك

الذين يرذلون الفكرة القومية ويحملونها ما أصاب العالم بعامة والعرب بخاصة من انتكاسات وما أصاب الأمة من تفتيت وتمزق... وأنه بدلاً من كيل الاتهامات لهذه الفكرة، المطلوب البحث عن صيغ جديدة متطورة للقومية في إطار البحث عن عالم إنساني أفضل، تجعل من تمسّك الشعوب بهويتها الثقافية أداة للثقافة العالمية، وتجعل من تباين الثقافات منطلقاً لحوار خصيب بدلاً من أن يكون مصدراً للنزاع والعدوان.

فإذا حملت بعض الدعوات القومية من خلال ممارستها في الماضي معاني العدوان والعنصرية. فليس معنى هذا أن الفكرة القومية تحمل في جوهرها المعاني نفسها. فمما لا مجال للشك فيه أن الفكرة القومية في البلدان التي خضعت للاستعمار كانت ترمي الدعوة لها إلى التحرير من الاستعمار والاستقلال القومي.. ويلتقي عبد الدائم مع ما سبق أن دعا إليه وأكده ساطع الحصري بأن الدعوة القومية هي دعوة إنسانية.

ما فتئ عبد الدائم يدعو إلى وحدة قومية على الرغم من كل الهزائم والانكسارات. رائده في ذلك أن أي نهضة مهما كانت الأسس التي تقوم عليها قريبة من البداهة فإنها بحاجة دائمة إلى (التحام العمل العقلي بالوثبة الانفعالية) ينطبق ذلك على النظرية القومية، أنى كانت، وتعني أن التوفيق بين العنصرين السابقين. والقومية العربية ـ كما يذكر دائماً ـ ذات جذور حية، بعدها نسغ عاطفي روحي دافق لأنها تستند إلى وجود قومي "بالقوة". ومهمة المفكرين العرب تعبئة هذا النسغ العاطفي وإغناؤه ورسم الطريق له. وهو طريق لا يكون سالكاً إلا من خلال تحليل الواقع العربي وبيان حاجته الحيوية إلى الوحدة، وعن طريق توضيح السبل والوسائل المؤدية إلى الوحدة.

قارن غير مرّة بين الواقع القطري وما يخلقه من مشكلات وعقبات تتعلق بكرامة المواطن وسبل العيش لديه وبين ما تصبو إليه المشاعر القومية. وذكر غير ما مرّة بأنه إن لم تعِ الكيانات الفكرية أنها إن لم تمض بخطوات واثقة وحثيثة شطر الكيان العربي الموحدة، فإنها مهددة بالزوال بأيدي أعدائها وأعداء أمتها العربية.

يختتم محاضرة له قدمها في عمان عام 1990، بقوله:

"الفكر الوحدوي لابدّ أن يكون فكراً جاداً، والعمل الوحدوي لابدّ أن يكون عملاً حاداً، فالأمر جد جلل، والخطب جلل، والتاريخ العربي يرمقنا ومستقبل الأجيال العربية يستصرخنا وإسرائيل هناك تدبر وتكيد، وتدرك أعمق الإدراك أن أمنها الحقيقي هو تشتت الوجود العربي من حولها وانقلابه دولاً قطرية تصطرع ومذاهب تقتتل وطوائف تحترب. من قبل هذا كله لابدّ أن نستيقظ ولابدّ أن تجتمع الأمة العربية على كلمة سواء".

وفي الفكر التربوي وقد شكل الركن الثاني في مجموع إنتاجه الفكري إلى جانب الركن الأول (الفكر القومي)، فتح عبد الله عبد الدائم نوافذ عقله مطلعاً ومنظراً باحثاً ومدرباً يرسم الطريق إلى فلسفة عربية في التربية. اختصرت ليلى شرف صورة لعبد الله عبد الدائم المفكر القومي والتربوي، قائلة:

عندما تذكر التربية والتعليم في الوطن العربي يضيء اسم عبد الله عبد الدائم، وعندما نتحدث في الفكر القومي يكون عبد الله عبد الدائم واحداً من المفكرين العرب الذين عمّقوا هذا الفكر بأبعاده الحضارية المتعددة.

عمل في ساحات التربية الواسعة أستاذاً جامعياً وخبيراً تربوياً ومؤسساً للعديد من مراكز الدراسات والبحوث والتخطيط التربوي. شارك في كثير من نشاطات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم وفي العديد من مؤتمرات اليونسكو وندواتها وحلقاتها الدولية والعربية. مسهماً في تقويم بعض النظم التربوية والمؤتمرات التربوية.

وكانت مساهماته الأكبر فيما خلفه وراءه من كتب ألفها زادت عن ستة عشر كتاباً في التربية وأكثر منها في الفكر القومي إلى جانب ترجماته التي ذكرنا جانباً منها آنفاً.

هذه الثروة في الفكر التربوي قلّما استطاع شخص غيره بمفرده أن ينجز مثلها أو في مستواها.

أقلقه دائماً الاعتداء على كرامة الإنسان وهضم حقوقه. وشغلت أزمة القيم في عالم اليوم تفكيره وهي أزمة يعاني منها الغرب بعامة والولايات المتحدة بخاصة تتعلق بالحياة الروحية للإنسان وهي تتفاقم يوماً بعد آخر.

وقد وجد أن تحديد القيم والغايات وتجديدها مسالة فلسفية وخلقية وعملية. والاتجاهات الأخلاقية في عالمنا اليوم يقسمها قسمين. الأول منهما ماجن والثاني صابر أو صامد. يستمد الأول مشروعيته من أنه على وفاق مع ما هو قائم في مجتمعات تقوم على الاستغلال متسترة بنظم فاسدة وإن وسمت بالديمقراطية الإنسان فيها سلعة يتحكم السوق فيها ويحول نشاطات الإنسان كلها إلى أدوات هدفها خدمة نظام المنافسة من أجل الثروة.

أما الأول فهو يستند إلى كشف الفساد في النظم الفاسدة ويدعو إلى أخلاق رافضة ومقاومة.

لكن الاتجاهين واقعان في وهم أن الوضع القائم يصعب تجاوزه.

يضع عبد الدائم مقابل عجز الاتجاهين ما أسماه عند الحضارة الإنسانية المرجوة وهي التضامن بين البشر والمشاركة والتواصل والتراحم واستلهام الثقافات القومية. يعود إلى التربية فيراها الباب الذي يمكن في الولوج منه إلى بناء حضارة عالمية إنسانية من خلال إعادة بناء الإنسان بناء تحتل القيم

الخلقية صلبه وجوهره. وإعادة البناء هذه هي صلب مهمة التربية بل هو أصلها وجوهرها.

فالثورة التربوية شرط لازم لأي تقدم. (والتغيير كما يراه في التربية لا يقتصر على الطابع التعليمي وحده، ولا على التربية النظامية وحدها، بل يتجاوز ذلك إلى الشبكة التربوية الواسعة التي تضم الأسرة والمجتمع والتعليم النظامي والتعليم غير النظامي والتعليم المعارض العفوي والتعليم المستمر مدى الحياة والمؤسسات الثقافية، وكل ما هو توجيه وإعداد وتدريب داخل المجتمع).

ستظل أفكار عبد الله عبد الدائم تشكل مرجعاً من أهم المراجع في الفكر التربوي والفكر القومي. وسيجد من يدرسها دائماً فيها كثيراً من الجدّة والمعاصرة والدليل على الارتقاء بالفكرة القومية وبالجهد التربوي. إذ لا سبيل إلى نهضة عربية متجددة من دون هذين الركنين الأساسيين.

❑❑

من يوميّات الكاتب:
تحضيـرُ الأرواح ـ شيءٌ ما عن الشياطين
خبثُ الشياطين الشديد، فيما لو كانت المسألةُ مسألةَ الشياطين فحسب

فيودور دوستويفسكي
ترجمة: د. ثائر زين الدين

[....] باختصارٍ شديد ـ أشياءُ كثيرة ينبغي أن نؤجِّلها حتى عَدد شباط. لكنني أرغب أن نُنهي عدد كانون الثاني من اليوميّات بما يبعَثُ على المرح. هناك موضوعٌ مَرِحٌ حقّاً، وهو اليوم يندرجُ ضمن "الموضة"(1) السائدة: إنّهُ ـ الشياطين، موضوعُ الشياطين، وتحضيرُ الأرواح.

في حقيقة الأمر هناك أشياء مُدهشة تحدث: يكتبونَ إليّ ـ على سبيل المثال ـ أن شاباً يَجْلِسُ على كرسيٍّ في غرفَة ما، في بطرسبورغ، ضامّاً رجليه الواحدة إلى الأخرى، ثُمَّ يبدأ الكرسي بالقفز في أرجاء الغرفة(2) ـ هذا يحدثُ في العاصمة! ولكن لماذا لم يحدث من قبل أن شخصاً راحَ يقفزُ في أرجاء الغرفة على كرسيّه ضامّاً رجليه، بل تحمّل الجميع وخدموا، وبتواضعٍ شديد حَصَلوا على مراتب مختلفة في الدولة الروسيّة.

يؤكدُ بعضهمُ لي أن لدى سيّدة في مكان ما من دولتنا من الشياطين والعفاريت عدداً لا نعثُرُ على نصفهِ حتى في كوخ العم وليم إيدي(3).

وفي الحقِّ أليسَ لدينا شياطين! إن (غوغول) يكتُبُ من ذلكَ العالَم(4) مؤكداً وجود الشياطين. لقد قرأتُ رسالتَهُ، بأسلوبهِ الخاص؛ إذ يؤكدُ فيها على تَرْك دعوةِ الشياطين، وتَرْك فتل الكراسي وتدويرها، وتَرْك الاتصال بها: "لا تثيروا الشياطين، لا تواصلوها وتصادقوها، إن من الإثمِ أن تثيروا الشياطين. إذا حَدثَ وعَذّبكَ السُهاد، لا تغضبْ وتُثرْ، بل صَلِّ. فخلفَ ذلك الشياطين؛ ثَبِّتْ علامة الصليب، وصَلِّ". وتعالى أيضاً أصواتُ رجال الدين(5)، متحدّةً مع العلم في ترك الاتصال بالسحرِ والسحَرَة، ترك اتباع "السحرِ"، ومادام تحدّثَ القساوسة فالأمرُ لن يتطوّر إلى محض نكتة! لكن مُجْمَل المصيبة تتمثّلُ في السؤال الآتي: أهي الشياطينُ حقّاً؟ وهاهي ذي لجنة تفتيشيّة خاصة ستعالج موضوع استحضار الأرواح! فإذا ما أقرّت هذه اللجنة بجلاء أن الأمر لا علاقة لَهُ بالشياطين، وإنّما هو عبارة عن طاقة كهربائية مثلاً، أو شكل جديد لقوّةٍ عالميّة ما ـ فلا بد عندها أن تحدث ردّة

سريعة وتراجع عن الفكرة السابقة، وسيقولون: "إنّما هي غيبيّات، يا للحسرة!" - ولحظتها يرمونَ كل شيء خلف ظهورهم، وينسون، ويعودونَ، كعادتهم، إلى أعمالهم. ولكن لكي يتمّ البحث:

هل هي الشياطين أو لا؟ ينبغي على أحد العلماء الذين تتكوّن منهم اللجنة أن يقبل بدايةً بوجود الشياطين، ولو على سبيل الافتراضِ. غير أن من المستحيل أن نجدَ بين أعضاء اللجنةِ من يؤمن بوجود الشيطان، مع أن بين الناس كثيراً ممّن لا يؤمنونَ بوجود الله، ويؤمنونَ في الآن نفسه بكثيرٍ من الرضى والاستعداد بالشيطان. ولهذا فهذهِ اللجنة تصبحُ غير مختصّة، أو يمكن القول لا صلاحيّة لها. أما أنا فمشكلتي كُلّها تتجلّى في أنني لا أستطيعُ بأي شكلٍ من الأشكال أن أؤمن بوجود الشياطين، وهذا ما يُحزنني لأنني كنتُ قد أبدعتُ نظريةً واضحة ومدهشة فيما يتعلّق باستحضار الأرواح إلا أنها مبنيّة جَوهرياً على فرضيّةِ وجود الشياطين، ودون ذلكَ تنهار من ذاتها. ولقد آليتُ على نفسي أن أطرحَ بينَ يدي القارئ نظريتي هذهِ. جوهر الأمر أنني سأدافِع اليوم عن الشياطين: فهم هذهِ المرَّة يتعرّضونَ للهجوم دونَ أي ذنب، ويُنظَرُ إليهم على أنهم حَمقى، لكن لا تقلقوا.. فهم يعرفون عملهم، وهذا ما أريدُ إثباته.

أولاً - يكتبون أنها أرواح غبيّة (يقصدون الشياطين، القوى الشريرة: وأية أرواح أخرى يمكن أن تكون معنية هنا غير الشياطين؟) - فعندما يسألونها أو ينادُونها (من خلال تدوير المقاعد والكراسي)، فهي تجيبُ بأشياء عديمة الفائدة، وبلغة دون قواعد. وما حدثَ أن قَدّمت تلك الأرواح فكرةً جديدة، أو اختراعاً جديداً. لعلَّ مُحَاكمة من هذا النوع تُعدّ خطأً فادحاً. وما الذي كان سيحدث لو أن الشياطين أظهرت مُباشرةً كامل قدرتها ومنحت الإنسان اختراعات واكتشافات؟ لنقل على سبيل المثال أنها قدمت لَهُ التلغراف الكهربائي(6) (فيما لو أنه ليس مُختَرعاً حتى اليوم)، وكشفت لَهُ الأسرار: "يا روي هناكَ تجدُ كنزاً أو تجدُ منجماً للفحم الحجري"؛ (وبالمُناسبة الخشب هذهِ الأيام غالٍ جداً) - لنرى الآن هل هذه إجابات ما زالت عديمة الفائدة! - أنتم تعلمونَ ولا شك أن العلم البشري ما زال في مرحلة الرضاعة، ولعلّهُ من مدّة قصيرة قد بدأ تطوّره وهاهو سيزدادُ ثراءً ويقف على قدميهِ في قادم الأيام، وفجاءةً تنهمِرُ عليه مجموعة من الاكتشافات الكبيرة من مثلِ: أن الشمس ثابتة والأرضُ هي التي تدور حولها (لأن هناك اكتشافات كثيرة من هذا الحجم، وحكماؤنا لا يستطيعون حتى أن يحلموا بها)، إذاً فجاءةً تنهَمِرُ على البشريّة هذهِ الاكتشافات ومجاناً، على شكل هدايا؟ وهنا أسألُ: ما الذي سيحدثُ ساعتها للناس؟ آه

بالتأكيد ستصعقُهُم المفاجأة في البداية. وسيضمُّ واحدهم الآخر فرحاً، ثُمّ سينهمكون في دراسةِ هذه الاكتشافات، وسيشعرونَ بأن السعادة تغمرُهم، والغنى المادي يطمُرُهم وربما رَكضوا أو طاروا في الهواء، حَلّقوا بسرعاتٍ تزيد بعشرات المراتِ على سرعة القطارات، استخرجوا من الأرضِ محاصيلَ خياليّة، وصَنّعوا هرمونات كيميائية للأرغانيزم، فأصبحت حِصّة الفرد ثلاثة أرطال من رحم البقر ـ كما يحلُمُ الاشتراكيون الروس.. وباختصار شديد: اشرب وتمتّع!. "وهاهم جماعةُ الأخيار يصرخون: الآن وقد أصبَحَ الإنسانُ مُكتفياً ولا خوفَ عليهِ من الحاجة ويستطيعُ أن يُظهِرَ نفسَه، طاقاتِه، ما من أعباء ماديّة تشغَلُهُ الآن، وما من "وسطٍ" سيئٍ أو ضاغط، وهو السببُ القديمُ لكلِ الآثام؛ اليوم يصبُحُ الإنسانُ رائعاً وتقيّاً، وما عادَ مُضطراً للعملِ الطويل غير المنقطع طلباً للقمة العيش، سينصرفُ الجميعُ منذُ هذهِ اللحظة إلى التفكير بالسَاميات وبالأمور النبيلة العميقة، بالظواهر العامة التي تعني الجميع. الآن.. الآن فقط جاءت الحياةُ السامية!". وهاهم الناسُ الأذكياء والجيّدون يصرخونَ بصوتٍ واحد وكما لو أنهم ينشدون معاً نشيداً عاماً: "من ذا الذي يشبهُ الوحش نفسه؟ الشكرُ له، لقد أحضَرَ لنا النار من السماء!" لكن هذا الفرح لن يكفي البشر لأكثر من جيل، وسيرونَ بعد ذلك وبشكلٍ مفاجئ أن لا حياةَ لديهم، وما من حُريّةِ روحٍ، أو إرادة، أو خصوصيّة ذاتيّة، سيحسّون أن أحداً ما سرقَ كل ما لديهم دفعة واحدة، واختفى الوجهُ الإنساني ليحلّ مَحلّه النموذج العبودي البهيمي، مع فارق، أن البهيمة لا تعلمُ أنها بهيمة، بينما الإنسان سيعلمُ عندها أنهُ أصبَحَ بهيمةً، وستجدُ الإنسانية نفسها في مأزق، والإنسانُ مُغطًّى بالقروح ويعضُّ على أسنانِهِ من الألم(7)، وقد رأى أن الحياةَ سُرقت مِنهُ لقاء الخبز، أو أنه باعها مقابل الخبز، مُقابل "الحجارة التي حُوّلت خُبزاً"(8). وسيفهمُ الناسُ عندها أن لا سعادةَ دون طفولة، وأن الفكر غير النشط إنما يؤولُ إلى الانطفاء، وأنّهُ من غير الممكن أن تُحبَّ قريبك دون أن تضحي لأجله، أو تقدّم لَهُ من جُهدك، وأن من المُملِ أن تعيشَ على الهدايا (والسعادةُ ليست في السعادة بحدِ ذاتِها؛ بل في الوصول إليها).

ستعمُّ الكآبة والقنوط: فكُلُّ شيءٍ قد حَدَثَ أو أُنْجِزَ وما من شيءٍ يمكن إنجازه أو فِعلُه، كل شيءٍ قد أصبَحَ معروفاً وما من شيءٍ يمكن معرفته.

المنتحرونَ يصبحونَ كثيرين كثرة، وليسَ كما هو الأمرُ الآن؛ بشكلٍ سريٍ وفي الزوايا، سيخرجونَ وقد أمسك بعضهم بأيدي بعض ثُمّ يقتلونَ أنفسهم جماعةً وبغتَةً ـ وقد يكون عددهم بالآلاف ـ مستخدمين في ذلك أسلوباً جديداً، أسلوباً هدتهم إليه إحدى اختراعاتهم

الجديدة تلك. وعندها قد يتوجّهُ بعضُ البشر إلى الربِ منشدين معاً: "مُحقاً كنتَ يا ربُّ! فليسَ بالخبز وحده يحيا الإنسانَ!" ولحظتها سينتفضونَ ضد الشياطين.. ويرمونَ جانباً كل سحرتِهم وسحرهم... أوه لا... ما كانَ للرب أن يفعلَ بنا ذلك ويصيبنا بكل هذا الألم! وتنهارُ مملكةُ الشياطين! لا... ليسَ الشياطين إذاً مَن يُخْطِئُ خطأً سياسياً بهذا الحجم!

إن السياسيين يتصفونَ بالعمق ويسيرونَ إلى أهدافهم بكثير من الحذر ووفقَ مسارٍ دقيق (وأكررُّ: لو كانت المسألة تتعلّق في جوهرها بالشياطين!)

إن فكرة مملكتهم - هي الخصام والخلاف، وعليهما يؤسسونِ تلك المملكة. ولكن لماذا الخصام بالتحديد؟ والخصومَةُ قوّة مخيفة وهي بَعدَ النزاعات الداخلية أو الحروب الأهلية لا تقودُ الناس إلا إلى التُرّهات والظلام والضياع وتشوّه العقل والمشاعر. إن الجائر أو المُسيء في الخصام مع علمِهِ بأنه أساء لغيرِهِ لا يجنَحُ إلى المُصالحة مع من أساءَ إليه، بل نجدُهُ يقول: "لقد أغضبتُهُ وأسأتُ إليه، وعليَّ أيضاً أن أنتقم". والأمر الأكثر أهميّة أن الشياطين تعلمُ جيداً تاريخَ العالم، وبالتحديد كل ما كانَ قد حدثَ على أساس الخصومةِ والخلاف. والشياطين تعلَمُ - على سبيل المثال - أن بقاء الطوائف والفرق الأوروبيّة، المنفصلة عن الكاثوليكيّة، التي ما زالت متماسكة عقيدة وديناً، إنما تَمّ لها ذلك بسبب الدماء فقط التي أُريقت يوم ذاك. رُبّما كانت قد انهارت على سبيل المثال، الكاثوليكيّة، وتلتها بعد ذلك بكل تأكيد الفرق البروتستانتيّة: فضدَّ من بعد ذلك سينتفضُ المنتفضون؟ إنهم - وفي هذه اللحظة - جاهزونَ للانضواء تحت رايةِ أيّة "إنسانيّة" حتى تحت رايةِ الإلحاد، الذي تبدو علائِمُهُ عليهم منذُ حين، وإذا كان كل ذلك يعودُ ويتشكّل لديهم عقيدة أو ديناً جديداً فلأنّهم إنما يتابعونَ اعتراضهم وانتفاضتهم ضد ما سبق. حتى إنّهم انتفضوا في العام الماضي بشدّة، ووصلتْ انتفاضتُهم تلك إلى الباب نفسه.

وبالتأكيد سيقومُ الشياطينُ في نهاية المطاف بسحق الإنسان: "بالحجارة التي تتحوّل خبزاً"، كما تُسحَقُ الذبابة: وهذا هو هدفهم الأساس، ولن يكون ذلك إلا من خلال دَعْمِ مملكةِ الإنسان نفسه تحت عنوان الإنسانيّة ومنحِهِ الخلود. ولكن كيف لهذهِ الشياطين أيضاً أن تروّضَ الإنسانِ؟ بالتأكيد من خلالِ "Divide et impera"(9) (فَرّق أعداءك تَسُدْهم). ولأجل هذهِ الغاية لا بُدّ من الخِصام. ومن جهةٍ أخرى سَيَمَلُّ الناسُ من الحجارة التي تتحوّلُ خبزاً، ومن ثمّ يجب إيجاد ما يتلهّونَ به، كي لا يشعروا بالملل. وهنا يجدُرُ السؤال: أليست الخصومَةُ والخلافاتُ مما يمكن أن يشغل الإنسان

ويطرح الملل جانباً؟!

والآنَ تابعوا مَعي: كيفَ تقومُ الشياطين باستخدام الخصومة والخلاف؛ فَمُنذُ اللحظة الأولى أو الخطوة الأولى يتحدُ موضوع استحضار الأرواح بالخِصام. ويساعِدُ على ذلك زمنُنا سريعُ العبور والجريان. فانظروا إذاً كم من الأشخاصِ ممّن يؤمنونَ باستحضار الأرواح قد أُغضبوا أو أُسيء إليهم، إن الناسَ يصرخونَ بهم ويسخرونَ منهم، لأنهم يديرون الكراسي مثلاً؛ وكأنهم بذلك يقترفونَ رذيلةً، وهؤلاء يتابعونَ ما يقومونَ بهِ من تصّرفات وبعناد بغضِ النظر عن الخلاف الذي يثيرونَه بأفعالهم تلك، وكيف لهم ألا يُتابعوا: فالشياطين تبدأُ ومن أبعد الحدود مُثيرةً الفضول وتَصْرَعُ الناس، ولا تفسِّرُ شيئاً، بل تُعقّدُ الأمور ومع ذلك تسخَرُ من البشر فيقفُ الإنسان الذكي، الذي يستحقُ جزيل الاحترام مُقطّبَ الحاجبين ومفكّراً: "ماذا يعني هذا؟"، ثُمّ ينفضُ يَدَهُ مُسْتَعداً للمُغادرة، بينما ترتَفِعُ بين الناسِ الضحكات، أما النصيرُ أو المُشايعُ فيبقى رُغماً عَنهُ، مدفوعاً بأنانيته. إذاً أمامنا لجنة مُختصة بالنظر في (تحضير الأرواح) وهي مُدججة بالوسائل العلمّية. الناسُ يترقّبون، فماذا أيضاً!: الشياطين لا تفكّرُ إطلاقاً بالمقاومة. بل على العكس، إنّها وبصورةٍ مشبَعة بالخجل تستسلم: الجلساتُ لا تنجحَ أو لا تُقام، والكذبُ والألعابُ السحريّة يتضحانَ للعيان. وتتعالى ضحكاتٌ شامِته من الجهاتِ كافةً، اللجنةُ تبتَعِدُ مشيَّعَةً بنظراتٍ حانقة وربّما مُحْتَقِرة!، أنصارُ تحضير الأرواح يغوصونَ في الخجلِ، ويتنامى الإحساسُ بالانتقام في نفوس الطرفين. وكما لو أن الشياطين قد هلكت؛ لكن لا. ما أن يغيب العُلماء والناس المتشددون حتى تُظهِرُ الشياطين لأنصارها شيئاً ما؛ أمراً مضحكاً فوق طبيعي، وهؤلاء مستعّدون لتصديق ذلك والإيمان بحقيقته، وثانيةً وسوسة وإغواءات، وثانيةً خصومة!

الصيفَ الماضي في باريس حُوْكِمَ مصوّر لاستخدامِهِ حيلةَ تحضير الأرواح كانَ يستحضِرُ أرواح الأموات، ويلتقطُ صوراً لتلك الأرواح، وقد توافَدَ إليهِ الناسُ من كل حدبٍ وصوب لاستحضار هذا القريبَ أو ذاك وأجزلوا الدفع لقاءَ هذهِ الخدمات. لقد قُبضَ عليهِ مُتلبِّساً، واعترف بكل شيء، بل قَدّم تلك السيّدة التي كانت تساعِدُهُ في عملِهِ وتمثّلُ دورَ هذهِ الروح أو تلك! لكن أتظنوّن أن أولئك الذين خَدعهم المصوّر قد صَدّقوا ما آل إليه؟! ولا حتّى مثقالَ ذرّة! واحدٌ من أولئكُ قالَ لمن حَادَثَهُ في الموضوع: "لقد ماتَ أولادي الثلاثة، وما كنت أملكُ صوراً لهم، لكن هذا المصّور استطاع تصويرهم لي، لقد عرفتهم، إنها صورهم بالتأكيد! ما شأني أنا إن اعترفَ أم لا، لا بُدّ وأن لديّه حساباتِه الخاصة، أما أنا فلدي صور أولادي، دعوني بسلام!" هذا ما قرأتُهُ في

الجريدة ولا أدري إن كنتُ قد قدمتُهُ لكم بدقّة ووضوح، لكن حقيقة هذه القصّة موثوقة!

ماذا لو أن حادثةً من هذا النوع وقعت لدينا: اللجنةُ العلميّة المختصّة أنهت عملها لتوّها، وكشفت ألعاباً سحريّة بائسة، ولكنّها أعرضت عن كل شيء إذ قامت الشياطين باختطاف أحد أعندِ عناصرها وليكن على سبيل المثال ماندلييف* نفسه، الذي كشفَ مسألة تحضير الأرواح في مُحاضراتِهِ الشعبيّة، ثُمّ هاهو ذا يَقعُ في شباكها مَرّة واحدة! كما حدثَ من قبلُ واصطادت كروكس وأولكوت(10) في زمنٍ ما.

وهاهي ذي تأخذُهُ إلى زاويةٍ ما، ثُمّ ترفَعُهُ في الهواء لمدّة خمس دقائق فقط، ثُمّ تشخّصُ لَهُ مجموعةً من معارِفِهِ الأموات، بطريقةٍ لا لبس فيها أو شك ـ ما الذي سيحدُثُ عند ذلك؟ كونه عالماً صادقاً سيكون مضطراً للاعترافِ بالحقيقة التي وقعت ـ وهو المحاضر المعروف! أيُّ مشهدٍ إذاً سيحدُثُ؛ أي عار، أيّة فضيحة، أيُّ صُراخ، وزعيقُ امتعاضٍ واستياء!... هذهِ على أيةِ حال مُجرّد نكته، وأنا على ثقة من أن شيئاً من هذا القبيل لن يحدُثَ مع السيد ماندلييف، مع أن الشياطين كانت قد تصرّفت في أميركا وبريطانيا وفقَ هذهِ الخطة تماماً.

لكن ماذا لو أن الشياطين قد هيّأت الحقل جيداً وغرست فيهِ من الخصامِ والخلاف شيئاً كثيراً، ثُمّ أرادت أن تنتقِلَ إلى الأشياء الحقيقيّة والجد لا الهزل؟ عندها قد ينفُضُ عنها الشعبُ الساخِر وغير المتوقّع لذلك، فإذا دخلت أو تقمّصت أجسادَ الناس بكثيرٍ من المعرفةِ والإتقان والدُربة؟

وشعبُنا غير محمي، وميّالٌ إلى الغيبيّاتِ والفساد، وليس لديهِ ـ في هذا المجال ـ من القادةِ من يلجأُ إليه! إنّهُ عند ذلك قد يُصدّق الظواهر الجديدة ويؤمن بها بعمق (ألم يؤمن بإيفان فيليبّوفيتش!)، وعندها إلى أيةِ مرحلةٍ في تطوّرِهِ الروحي قد نصل، إلى أي تخريب أزليّ! وانحناءاتٍ ضمنيّةٍ للماديّة إلى أي خلافٍ وخصامٍ.. خصام أشد بمئة مَرّة، بل ألف مَرّة مما كان عليه. وقد يبدأُ الخصامُ حينَ يُلْجَأُ إلى تحضير الأرواحِ سراً ويُضايق القائمون به ويلاحقون (وهذا بالتأكيد سيُلاحظ من قبل بقيّة أفراد الشعب؛ ممّن لا يؤمنون أصلاً بهذهِ المسألة) ـ مِمّا قد يسببُ انتشار الخصومَة بسرعة كانطلاق النار في الهشيم، فتصيبُ النارُ الجميع.

إن الأفكار الغامِضة أو المبهمة تُحبُّ البحثَ والتحقيق! لأنهما بمثابةِ الإثباتِ والخلقِ لها. إن كل فكرةٍ مُلاحقةٍ؛ أو يُحقَقُ فيها تشبهُ ذلك البترول الذي سكبَهُ مشعلو الحرائق على أرضٍ وجدرانِ "تيوليري". آوه إن الشياطين تَعْلَمُ قُوّةَ الإيمانِ المقموع والممنوع، ورُبّما انتظرتِ الإنسانيّةَ قروناً طويلة حتى تعثّرت بالكراسيّ تَقودها بطبيعة الحال في

ذلك قوّةُ شَرٍ هائلة هي أكثر دهاءً من مفيستوفيليس الذي أبدعَهُ غوته(11) وهذا ما يؤكدُهُ ياكوف بيتروفيتش بولونسكي(12).

لقد كنتُ دونَ أدنى شك أمزَحُ وأضحَكُ منذُ الكلمة الأولى حتى الأخيرة في حديثي السابق، ولكن اسمحوا لي في النهاية أن أوجزَ رأيي في الموضوع: إذ نُظِر إلى تحضير الأرواح مفهوماً ما يحملُ في ذاتِهِ عقيدةً جديدة (وتقريباً كل مُحضّري الأرواح وأنصارهم يميلون بهذا المقدار أو ذاك إلى هذهِ الفكرة) فمعنى ذلك أن بإمكانكم أن تأخذوا كلامي السابق على محمل الجد وليس المزاح. وليُعطنا الربُّ بالسرعةِ الممكنة حُريّة البحثِ في الأمر من قبل الأطراف كافة، لأن هذهِ الحرّية فقطَ هي الكفيلة بتسريع استئصال الروح الخبيثة واسعة الانتشار، وربّما استطاعت أيضاً أن تُهدي العلم اكتشافاً جديداً؛ أما أن يصرُخَ واحدنا في وجه الآخر، أن يسبَّهُ ويُخزيه ويطردَهُ من المجتمع بسبب "تحضير الأرواح"، فذلك لا يسببُ إلا نشر فكرة "تحضير الأرواح" وتقويتها بأبشع صورها وأغباها. وتلك لعمري بداية عدم صبر بعضنا على بعض، بداية المُلاحقة والتحقيق. وهذا ما تريدُهُ الشياطين!

الهوامش

(1) هناك موضوعٌ مَرِحٌ حقًّا، وهو اليوم يندرجُ ضمن "الموضة" السائدة ... الحديث يدور هنا حول موضوع (تحضير الأرواح)؛ المرتبط باتجاهٍ صوفي يُؤمن بإمكانية الاتّصال بأرواح الموتى بوساطة بعض الشخصيّات التي تمتلك موهبة خاصة أو "قدرة" على ذلك، وهي قادرة أيضاً على تحريك بعض الأشياء الماديّة بفعل طاقةٍ ما إبّانَ الجلسة الخاصة بالتحضير. لقد بدأ موضوع تحضير الأرواح في القرن التاسع عشر في الولايات المتحدة الأمريكيّة وانتشَرَ في روسيا مطلع السبعينيّات من القرن نفسه.

إن مُداخلة الوسيط بريديف في الجلسة الخاصة في بطرسبورغ عام 1874 أثارت مُجادلة عنيفة لن تتوقف لمدّة طويلة.

وفي جلسةِ المجموعة الفيزيائية لجامعة بطرسبورغ التي تمت شهر أيار من عام 1875 أعلنَ العالم ماندلييف أهميّة التحقق العلمي؛ وإخضاع الظواهر التي يقوم بها الوسطاء للبحث العلمي بهدفِ كشفِ ظاهرة تحضير الأرواح وتعريتها. أما دوستويفسكي فكتب من منطلق التعاملِ مع هذه "الموضة" الشاغلة للناس في كانون الأول 1875 إلى ن.ب. فاغنر (1829 ـ 1907) ـ الكاتب والباحث في علم الحيوان، وأحد أنصار تحضير الأرواح ـ قائلاً: [...] أنا وبشكلٍ قاطع لا أستطيع أن أعامل فكرةِ تحضير الأرواح بدمٍ بارد" [الأعمال الكاملة. الجزء 29. الكتاب 2].

(2) .. أنّ شاباً يجلسُ على كرسيٍّ في غرفةٍ ما في بطرسبورغ.. ثُمّ يبدأ الكرسي بالقفز في أرجاء الغرفة ـ الحديث يتناولُ قصة حقيقيّة

وصفها س. سولوفيف في رسالتِهِ إلى دوستويفسكي، المؤرّخة بتاريخ 12 كانون الثاني 1876.

(3) حتى في كوخ العم إيدي ـ الإخوة غوراتسيو ووليم إيدي (الولايات المتحدة) من أهم الوسطاء في تحضير الأرواح خلال السبعينيّات من القرن التاسع عشر.

(4) غوغول يكتبُ منذ ذلك العام... ـ إن الرسائل التي كانت تُمليها الأرواح على الوسطاء خلال جلسات الاستحضار مسألة مألوفة بمعايير ذلك الوقت! ففي كانون الثاني من عام 1876 وفي صُحفِ بطرسبورغ شاعَ نبأ مفادُهُ أن روح غوغول قد أملت على وسيط موسكو في جزءاً ثانياً من عملِهِ الشهير "الأنفس الميّتة".

(5) وتتعالى أيضاً أصواتُ رجال الدين.. ـ في 14 كانون الثاني عام 1876 جاء في صحيفة "فيدوموست" الروسيّة "كلمة قيلت في 12 كانون الثاني عام 1876، في إحدى الكنائس من قبل البروفسور ورجل الكنيسة ن. أ. سيرغييفسكي" جاءَ فيها: "[...] إن التجربة تبيِّن، أن ليسَ للوعي الإيجابي أن يخضع ويروّض الظواهر الجميلة أو الرائعة، بل تستطيعُ تلكَ الظواهر نفسها أن تأسَرَ بشباكها الوعي".

ويبقى أن نذكر أن دوستويفسكي في النهاية يحسمُ موقفَهُ من تحضير الأرواح ويرى فيهِ إغواءً مُعادياً للوعي المسيحي. لقد كتبَ في دفتر ملاحظاتِهِ عن عامي (1875 ـ 1876): "[...] إن فكرة تحضير الأرواح من جهةِ نظر انتزاع كامل الحريّة الشخصيّة والروحيّة للبشر، وإماتة الذات هي فكرة مُرعبة. ما من شيطانٍ على الأرض، غير شيطاننا الحالي يمكن أن يفكّر ببدعةٍ مُشابهةٍ.

(6) لنقل على سبيل المثال أنها قَدّمت فجاءة التلغراف الكهربائي ـ لقد اختُرِعَ التلغراف الكهرومغناطيسي عام 1832 من قبل ب. ل. شيلنغ (1786 ـ 1837)، المستشرق والمخترع الروسي.

(7) وستجد الإنسانية نفسها في مأزق، والإنسان مُغطًّى بالقروح ويعضُ على أسنانه من الألم ـ الأسلوب والتعبير مأخوذان من رؤيا يوحّنا اللاهوتي، الفصل 16 ـ مشهد المحاكمة المُرعبة.

(8) "الحجارة التي تحوّلت خبزاً" ـ هذهِ العبارة مأخوذة من الإنجيل وهي تتحدّث عن الإغواء الأوّل من الإغواءات الثلاثة التي قدمها الشيطان للمسيح في الصحراء. وقد رفضَ المسيحُ تحويل الحجارة إلى خبز ليطعم الجياع فيجعلهم بذلك يؤمنون به. إن المسيح لا ينكر الحاجات الماديّة للإنسان لكنه يضعها في المرتبة الثانية بعد الحاجات الروحيّة.

إن عبارة "ليسَ بالخبز وحدهُ يحيا الإنسان"، التي يستخدمها دوستويفسكي بعد ذلك أيضاً مقتطعة من مقطع يقول: "ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان، لكن بتلك الكلمة التي خرجت من فم الرب". (إنجيل متّى، الإصحاح الرابع).

(9) "Divide et impera" ـ مبدأ يقول "فَرّق تَسُدْ"، استخدَمَهُ مجلس الشيوخ الروماني في سياستهِ المتبعة مع الشعوب التي قهروها.

(*) عالمٌ روسيّ شهير يعودُ إليهُ الفضل في اكتشاف الجدول الذي عُرفَ فيما بعد باسمِهِ حيث صَنّف فيه العناصر الفيزيائية الموجودة في الطبيعة من مَعادن وغازات وأشباه معادن وفق أوزانها الذريّة والنوعيّة وتنبأ من خلال ذلك بوجود عناصر لم تكن مكتشفةً في زمنهِ؛ اكتُشِفَت فيما بعد. /المترجم/.

(10) كروكس وليم (1832 ـ 1919) فيزيائي وكيميائي إنكليزي مُروّج للاتصال بالأرواح. أولكوت هنري ستيل (1832 ـ 1907)، حقوقي أميركي، صحفي، مُختص أيضاً بالشؤون الزراعيّة وواحدٌ من مؤسسي جماعة صوفيّة عام (1875).

(11) يوهان غوته فولفهانه (1749 ـ 1832) ـ كاتبٌ ومفكّرٌ ومربٍّ اجتماعي نمساوي.

(12) بولونسكي يا.ب. (1819 ـ 1898) شاعرٌ روسي، والمقصود هنا قصائدهُ "الأرواح القديمة والجديدة" 1875.

❑❑

من النجوم الغوارب

العالم الموسوعي: محمد الحسن السمان الحموي (1877 ـ 1935م)

أحمد سعيد هواش

محمد الحسن السمان عالم موسوعي لم يأخذ حقه من الشهرة بسبب ضياع آثاره الفكرية التي تزيد على المئة في شتى العلوم والآداب، باعها أولاده بثمنٍ بخث لتجار الكتب بحلب ودمشق، ولحسن حظه أو حظنا آل بعضها بالشراء لبعض محبي الإنتاج الفكري الأصيل وممن يعرفون قيمة الكتاب الجاد، فكُلِّف بعض الباحثين بتحقيق بعضها ونشرها لتعم فائدتها عشاق التراث العربي.

وإنني في هذه الصفحات القليلة، أقدم للباحثين خطوطاً عريضة عن حياة هذا العالم الفذ ليقوم بعضهم بدراسة إنتاجه الفكري المتداول ليستفيد منه القراء الكرام من الأجيال المتعاقبة.

ولد محمد الحسن السمان بحماة من أبوين أميين، وفيها تلقى تعليمه الأولي، فحفظ القرآن الكريم في كتَّابٍ أهلي، ثم دخل المدرسة الرشدية، ولم يكمل دراسته بسبب عدم رغبة والده، الذي كان لا يستحسن العلم لولده، فالتحق بحلقات علماء حماة، فتلقى العلوم والفنون والنحو والصرف والمنطق والفقه والتاريخ عليهم أمثال الشيخ محمد نوري باشا الكيلاني.

أوفده والده إلى تركيا سنة 1893م حيث كان عمه مقيماً في إحدى قرى ولاية (أضنة)، وخلال مدة وجوده فيها تعلم اللغة التركية وبعض الفنون، وفي سنة 1894م عاد إلى حماة.

وفي سنة 1897م سافر إلى القاهرة ملتحقاً بالأزهر الشريف لتلقي العلم، وقد عمل محرراً، يحرر المقالات في بعض الصحف المصرية ليستفيد من الاستكتاب بتدبير أمور معيشته ودراسته؛ وقد اندمج مع المجتمع المصري المثقف وقد اشتهر فكان المدرس الخاص لبعض أبناء العائلة المالكة ـ آنذاك ـ واستمر حتى عام 1912م عاد بعدها إلى حماة، ثم رجع ثانية لمصر، وأسس جمعية (الرياض الأزهرية) بالقاهرة (الأزهر) إلا أنها

توقف من قبل شيخ الأزهر، وفي سنة 1922م عاد إلى حماة وشغل مدير مدرسة الهداية حتى عام 1924م، ثم عُيّن كاتباً بالمحكمة الشرعية بحماة وإماماً لدار الحكومة بحماة، وفي الوقت نفسه عُيِّنَ أميناً على مكتبة أستاذه الشيخ محمد نوري باشا الكيلاني بجامع الشيخ إبراهيم، وظل طوال هذه المدة في حماة عاكفاً على تأليف الكتب، ونسخ بعض المؤلفات، وكان جلوداً في عمله فلم يتسرب لقلبه اليأس والملل، وأكبر دليل على ذلك إنتاجه الفكري الثر الضخم، فقد ألف ما يربي على مئة مجلد في مختلف العلوم والفنون.

طُبع له بمصر كتاب: عقيدة الحموي، وقد انتشر وترجمه إلى اللغة الفرنسية السيد (إدمون دوريجيللو) وقدمه إلى السيد (بول ديشاتل) رئيس جمهورية فرنسة سنة 1915م مع صورة المؤلف فمنح صاحب الكتاب وسام العلم مع لقب دكتور.

كانت حياة محمد الحسن السمان في القاهرة تنحصر في ناحيتين: سياسية وعلمية؛ فقد كان محباً ومؤيداً للحزب الوطني المصري، وكتب وخطب ونظم القصائد لأجله، ووضع أول نشيد باسم زعيم الحزب السيد سعد زغلول باشا.

وأما حياته العلمية فتمثلت بتلقيه العلم الشرعي بالأزهر الشريف، كما درّس أبناء أمراء القاهرة وحلوان وأعيانهما، كما كان يحاضر في الفلسفة وكان يحضر محاضراته كبار العلماء والمستشرقين، منهم الكونت "دي جلارز افيكونت سانتكلارا" أستاذ الفلسفة في الجامعة المصرية.

لقب محمد الحسن السمان بـ (جمال الدين) والمكنى بأبي العزم، وفيما يأتي أضع بين يدي القراء الكرام نماذج من شعره:

قال أبو العزم جمال الدين

محمد الحسن اليقين

الحمد لله الذي يقيني
من مكر أهل الخبث والتلوين
ومن ذي الوجهين الضواري

أحمده سبحانه كثيراً
حمداً به ينيلني التيسيرا
في كل أمر لم يكن ميسورا
يغدو بحمد الله لي يسيرا
من كدر يصفو لي اختياري

أودع ربي في فؤادي سراً
أعلنته إلى البرايا طرا
بإذنه سبحانه قسرا
إعلانه المهذب الأبرا
من أمة التوحيد والأخيار

سرَّ به إشراق نور الذات
بأكمل الأفعال والصفات
فسلكت مسالك الهداة

من أمة المختار والثقات
وشرِّفت بشرعة المختار

ومن شعره: قصيدة (يمحق الله الربا كيف حصل) نقتطف أبياتاً منها:

قل للذي حلل أنواع الربا
ببيوعٍ فاسدات وحيل
أنت والله على غير هدى
يمحق الله الربا كيف حصل
بدعة تحريمها قطعاً أتى
وبه نص إلهي نزل
ولنا التشريع ما بين الورى
أيد التحريم في كل الملل
كل من يزعم تحليل الربا
حاد عن حكمه تشريع

والقصيدة طويلة تزيد على أربعين بيتاً. ومن تشاطيره:

"ألا موت يباع فأشتريه؟"
لذي وجهين فتار سفيه
لينقذ كل من عانى أذاه
يخلصه من العيش الكريه
ألا موت مرير الطعم يأتي
سريعاً للخبيث ومن يليه
ألا يا موت بالإسراع ذرهم
"فهذا العيش ما لا خير

آثاره الفكرية:

وضع محمد الحسن السمان فهرساً بمؤلفاته قبل وفاته بعامين، ابتدأه بالمخطوطات مع بيان تاريخها، ثم ختمه بالمطبوعات. وهي مستقاة من مقدمة محقق كتاب معجم الأديبات الشواعر للسمان، وأدرجها صاحب معجم المؤلفين المعاصرين محمد خير يوسف في الجزء الثاني من معجمه، كما يلي:

- أنوار الأثر في تفسير (اقتربت الساعة وانشق القمر) 1348هـ.
- أجمال الكلام في تفسير سورة يوسف عليه السلام 1350هـ.
- كتاب الأربعين الحموية في الأحاديث الصحيحة النبوية 1344هـ.
- فيض المنعم من صحيح مسلم: ثلاث مئة حديث وحديث، وقد طبع بعد وفاته، بتحقيق أحمد يوسف الدقاق، دمشق دار الفيحاء.
- كوثر النعمة بسند حديث الرحمة، رسالة تتضمن المسلسل بالأولوية لحديث الرحمة 1317هـ.
- جمال اليقين في أمور الدين 1309هـ.
- حسن الحال في علم الحال 1307هـ.

- العيون الناظرة في أحوال الدنيا والآخرة، 1316هـ وأعاد فيه النظر عام 1351هـ.
- الفيوضات القدسية في شرح العقيدة الإسلامية، شرحه في سنة 1350هـ.
- راحة الضمير في شرح زاد الفقير، شرحه سنة 1317هـ.
- الأنوار السماوية في شرح العقائد الطحاوية، شرحه في سنة 1318هـ.
- أرج الورد الأحمر في شرح نظم الفقه الأكبر، شرحه في شهر رمضان المبارك سنة 1319هـ. وأصل الفقه الأكبر للإمام أبي حنيفة النعمان.
- فيض الإمداد في شرح الإرشاد، ألفه سنة 1343هـ، وكان مديراً لمدرسة الهادية بحماة.
- الجمال النبوي في شرح عقيدة الحموي، وضعه سنة 1352هـ.
- لوامع الدراري في الجزء الاختياري، وضعه عام 1350هـ. واختفى من الوجود، فوضعه ثانية في عام 1353هـ.
- الكنسُ الجواري في ذيل لوامع الدراري، يحوي بيان الفرق الإسلامية جميعها باختصار مفيد، ألفه سنة 1350هـ.
- منحة البديع في حكمة التشريع، وضعه سنة 1344هـ.
- بداية اليسر بشرح نهاية النصر بأهل بدر، نظم وشرح في رمضان سنة 1351هـ.
- أدب الإسلام (نظم) نظمه في أواخر ذي القعدة سنة 1351هـ، وأتمه في 22 صفر سنة 1352هـ.
- ديوان النفحات النبوية في الحطب الحموية، في غرة المحرم 1343هـ.
- عظمة واعتبار لأولي الأبصار، كلمة ألقاها على الإخوان المجتمعين لذكر الله تعالى على الوجه المشروع المنزه على الابتداع، ألقاها في 14 رجب سنة 1351هـ.
- فصول التأكيد في جواز التقليد، نظم وشرح، وضعه مع تعليق الأصل الهام للشيخ يوسف الدجوي أحد كبار هيئة علماء الأزهر، وضعها في 30 ربيع الأول سنة 1354هـ.
- جمال الكلام في مولد سيد الأنام (وهو المولد الثالث)، وضعه سنة 1349هـ؛ وهو موجود في آخر الديوان (أنفس النفائس في الديوان السادس).
- نهاية النصر بأهل بدر (نظم) نظمها سنة 1351هـ.
- فلسفة الحياة: كلمة قدمها هدية إلى رئيس البلدية في حماة عارف الكيلاني؛ وتتألف من 25 صفحة، وضع هذه الكلمة سنة 1346هـ.
- النعم الفوائض في علم الفرائض، ألفه سنة 1348هـ، ويتألف من (87) صفحة، وهو مرتب على طريقة السؤال والجواب،

وبيّضه سنة 1355هـ، ويعتقد الشيخ محمد السمان أنه أوضح كتاب في هذا العلم.

ثانياً: كتب القواعد النحوية والصرفية:

- المسائل الحسابية في تحريك اللسان، رتبا في صفر سنة 1310هـ، وهي رسالة تتضمن مئة وثمانية وسبعين سؤالاً وجواباً.
- سلاسل الفوائد الغزار لولدي نزار: السلسلة الأولى في النحو العربي (نظم وشرح) وعدد أبياتها (99) نجز سنة 1347هـ.
- جمال الأقوال في أحوال الأفعال الثلاثة: الماضي والمضارع والأمر على سبيل الإيجاز سنة 1348هـ.
- الجمال الصرف في محاولات الصرف: أنجز في ليلة 7 رمضان سنة 1340هـ.

ثالثاً: ما نظمه من الشعر، وما دونه من الأسفار والخواطر العربية:

- المثاني والمثالث في الديوان الثالث، حرره بقلمه سنة 1337هـ.
- الجمال الرائع في الديوان الرابع 13 ربيع الثاني سنة 1327هـ.
- نفائس العرائس في الديوان السادس، في سنة 1349هـ.
- جلال التقديس في جمال التشطير والتخميس في 22 ذي الحجة سنة 1342هـ.
- إبادة الحشرات عن ديوان العشرات، وضعه في سنة 1352هـ.
- العشرات التاريخية: انتهى منه في يوم الخميس غرة ذي الحجة 1355هـ.
- الرباعيات الحموية، أدبية، فنية في غرة محرم 1356هـ.
- مطرب السادة الأخيار في التواشيح والأناشيد والأدوار، نظمه في 27 رمضان 1342هـ.
- المعجب في المطرب، ثم وضعه عام 1344هـ.
- ديوان أنوار السرائر في لطائف الدوائر، سنة 1346هـ.
- جمال في البداية في أغاريد دار الهداية، نظمه في 7 محرم 1344هـ، حينما كان مديراً لدار الهداية بحماة.
- جمال العناية بخطب دار الهداية: ثم بقلم مؤلفه في 15 شوال سنة 1342هـ.
- جمال الخواطر في الأدب والنوادر، قال محققه وناشره صاحب دار الثقافة العربية بدمشق: "يتألف هذا الكتاب من أجزاء عشرة، صدر منها حتى الآن خمسة أجزاء، والأجزاء الباقية ستصدر قريباً إن شاء الله بتحقيقنا".

وقد تم لنا الإطلاع على الأجزاء الثلاثة من هذا الكتاب، وهو يحوي على نوادر

من الأدب العربي يستشهد عليها المؤلف بشعر له ولآخرين؛ وهو كتاب جيد، ونحن بانتظار صدور بقية الأجزاء.

رابعاً: الهزليات الأدبية:

- مقامات معليش العشر، نشر أغلبها بمجلة معليش اللبنانية، وهي مقامات هزلية.

- الكتاب الأول من (فتح العريش عن معاني الحنفريش) وضعه سنة 1340هـ.

- الكتاب الثاني من (فتح العريش عن معالي الحنفريش، المنتهى بعام أغاميش الأثر من غير ريش..)؛ ثم عنون الكتاب الثالث من فتح العريش، ولكنه لم يذكر فيه حرفاً واحداً، ويبدو أنه كان في نيته تأليفه، ولكنه لم يفعل.

خامساً: بيان الكتب المتنوعة:

- الخاطرة المصورة: وهي مختصرة من اللمحة المصورة التاريخية اختصاراً مفيداً للغاية، قال صاحب دار الثقافة العربية بدمشق: "وهذه الخاطرة استرجعها أحد أبناء الشيخ السمان منا بعد أن آلت إلينا بالبيع الشرعي فأقلناه منها".
- جمع الشمل في أشكال الرقل (نظم) سنة 1340هـ، نظم فيها أشكال من الرمل الستة عشرة ورتبها ترتيباً لطيفاً.
- نهاية الضبط في بداية البسط، وضعه سنة 1340هـ.
- دموع الشعراء في مراثي العظماء، وضعه سنة 1355هـ.
- منهاج الأديب للكنفوشيوسي: وضعه سنة 1355هـ، وقد ذكر له العلاَّمة خير الدين الزركلي كتاباً آخر مخطوطاً، هو (سلوان الأديب، وتفريج الهموم عن الغريب).

كما وقفنا على كتاب للشيخ محمد السمان الحموي هو "معجم الأديبات الشواعر" وقد ذكر فيه مؤلفه الشاعرات الأديبات في الأدب العربي (العصور الأدبية القديمة) مع استثناء وحيد إذ ذكر الشاعرة (وردة اليازجي) من الشاعرات المعاصرات.

وبعد.. فإني أكرر دعوتي للباحثين العرب لدراسة آثار هذا العالم والبحث عن مؤلفاته المفقودة.

المراجع:

1 ـ علم الأدب والفن، أدهم آل الجندي، ج 2، مطبعة الاتحاد، دمشق 1958م.

2 ـ الأعلام، خير الدين الزركلي، المجلد الرابع، دار العلم للملايين بيروت ط (14) 1999م.

3 ـ معجم المؤلفين المعاصرين، وفيات (1897 ـ 2003م) محمد خير رمضان يوسف الجزء الثاني ـ الرياض ـ 2004م، مطبوعات الملك فهد.

❑❑

واحـــــة الشــعر

وقتٌ لبكاء الأصابع

منير محمد خلف

إلى الراحل الكبير محمود درويش

جبتَ الجهاتِ فخانتِ العتباتُ أسبابَ وصلك وانحنتْ دمعاتُ
يا حاديَ الكلمات في ليل الأسى ما أنتَ إلا ضوءها وصفاتُ
إن كنتَ قد أرّختَ موتك هادئاً طوبى لهذا الموتِ فهو حياةُ
ولئن تركتَ حصان صمتك مفرداً فلأنه جمعٌ وأنت كُماةُ
أهزمتَ يا موتُ الفنونَ جميعَها وتركتها يُتْماً وهنّ عراةُ؟
فلمَنْ سنسمع بعد فقدك يا أبا الـ إبداع.. أنت رحيقه والذّاتُ؟
منحتكَ أحزانُ الحياة حليبَها فتناوبتْ في حملك الآفاتُ
أبدعتَ حنطتنا وليلَ جفوننا وأقمتَ فينا ما طواهُ سباتُ
ونثرتَ شعرك في دروبٍ جمّةٍ فتزاحمتْ في خطوك الطّرقاتُ
حاولتَ أن تصغي لنبض فراشةٍ تُركتْ على آثارها الخفقاتُ
واصطدتَ في حلك الهزائم غيمة بيضاءَ غطّتْ زيتَها الصبواتُ
عسليّة المعنى تفتّحُ صبحَها فتقوم من نبض الشّذا الكلماتُ
أنشأتَ من شمّ الحروف بلادنا نحن الصغار أمام بيتك باتُوا
واستمتعوا بربيع صوتك وانتشَوا وصفَتْ لهم بنبيذك الحالاتُ
تتسلّقُ الشجراتُ ظلّكَ.. إنها سُحِرتْ بيوسفِ ظلّكَ الشّجراتُ
ولأنت في أفق الكلام صلاته وسماؤه المغناجُ والميقاتُ
ما فاتَ قلبك أن تطير حمامة إلا وأنت أوانُها وفَواتُ

لا تعتذرْ عمّا فعلتَ من الغيا   بِ، فكلّنا كالحاضرين عُصاةُ
محمودُ نصّكَ واحةٌ شمعيّة الْـ   مَرأى وموجُ حريرها العَبَراتُ
درويشُ صمتُك صائدٌ وغزالةٌ   والسّهمُ بينهما هوًى ودواةُ
مستقبلُ الكلماتِ ينحَتُ مجدَه   من ميمك المحمود وهو شتاتُ
مستقبلَ الإبداع كنتَ ولم تزلْ   في الأرض تخطفُ وهجك المَلكاتُ
تتأمّل اللحظاتِ وهي غوافلٌ   لتهيمَ في وقت الخيال بناتُ
فمديحُ ظلّك للعراء عباءةٌ   وأقلُّ وردك لليراع هِباتُ
يا أيّها المرئيّ والمخفيّ فيـ   ـنا قد سكنتَ.. فعزّتِ الحركاتُ
حرّكتَ أرض المفردات فغرّدتْ   في أصغرينا حاجة وصِلاتُ
وهززْتَ نخل الذكريات فطاب في   ذاك السّرير بلاغة وثباتُ
ها قد وصلتَ إلى الحضور لكي تكمّـ   ـلَ نقصَنا.. أو تزدهي الخطواتُ
أجيالُ نهجكَ شُرّبوا من ضوئه   وتعرّفتْ في ليلهم نكراتُ
من نهر إشراقٍ حرسْتَ ضفافه   فتورّدت في الجانبين لغاتُ
قنديلُ صوتكَ لم يزل في دربنا   يمشي بنا.. إذ تختفي الأصواتُ
لم تبتعدْ عن أرض شعركَ، إنما   خانتك قبل الذّكريات جهاتُ

❑❑

أنا ذاهب

حسن جعفر نور الدين

إلى شاعر الأمة وفلسطين
محمود درويش

ما قالهُ
أنا ذاهبٌ للقاءِ
وجهِ قصيدةٍ كانت أخيرهْ
هو نفسه الموت الذي
تختاره تلك القصيدهْ
هو ذاهبٌ كي يستحمَّ بنهرِهِ الأبديِّ
نهرٍ دافئٍ ما شاخ لكنْ
قرر الصمتَ الكبيرْ
من أين نروي زهرَ رام الله
ونسكرُ من فتوحات البيانْ
فلكل بئرٍ دلوُه، ولكل أفقٍ نسرهُ
ولكل شعرٍ صولجانْ
هذا هواءُ القدسِ منتظرٌ
قدومك فوق أعناقِ الزمانْ
ماذا فعلتَ وحذرتكَ فراشةٌ
لكنما غافلتها، وذهبتَ
تكتشفُ الرهانْ
فَلِمَ رحلتَ وأنت نهرٌ
أعمقُ الأنهارِ في لغةِ الجبالْ
هذا كتابكَ أنتَ قد أقفلتهُ
ومضيتَ حتى غصَّ بالوجدِ
السؤالْ
ما قاله لطبيبهِ...
اخلعْ هواءكَ أنتَ من
رئتيَّ من شقةِ المعاني
ما راقني إلا نسيمُ القدسِ
ليس يَعُوزني إلا هواء من
فلسطينَ الحبيبةِ
كي أعودَ إلى حصاني
فوق أعتابِ الجليلْ
يا أيها الموتُ القتيلْ
انزعْ جرابك عن فمي
حتى أتمِّمَ آخرَ الكلماتِ
عن وجعِ النخيلْ...

❑❑

وقال النابغة يعتذر

محمد كمال

يا سيدي..
هل تقبل اعتذاري
أظنهم قد أخبروك أنني
في غفلة الحراس
قد فككت رجلَيَّ من الإسارِ
وأنني..
في نزق التمرد الأثيمِ
قد هربت من حصاري
وأنني
مضيت كالأعمى وراء حلم هباءِ
وأنني
اختبأت في جيوب ليلةٍ
مخافة النهارِ
وكنت في نهاية الغباء والبلاهه
/ حين نسيت أنك الليل الذي يدركني/

فرحت أمتطي زرافة النباهه
وفوق جبهة الرياحِ
أرسم انتصاري
وأكتب العتق الذي
سميته اختياري
/فالمنتأى كما حسبتُ واسعٌ/
يمتد كالفضاءِ
لكنني من فوق سلَّم انتشائي
رأيتهم . كأنني رأيتهم .
يمشون قدامي ومن ورائي
ويختفون تارة.. وتارة ألمحهم
في الباص، في الجامع، في المقهى
وفي تجمعات البيع والشراءِ
حاورني خوفي
ولم أكن أجيد لغة الحوارِ

ولا ذرابة اللسان حينما..
ينزلق الإنسان في معركة القبول والإنكارِ
فلم أزل أخبط في دوائر الصحو
وفي دوائر الإغماءِ
أبحث عن جنية الرجاءِ
أبحث في الوريد والشريان عن دمائي
أبحث عن وجهي الذي يلعنني
لأنني يا سيدي
سملت عينيه..
جدعت أنفه..
شوهته بخنجر السفاهه
جعلته وجهاً بلا حياءِ
وحينما باغتني عيائي
واختلجت يا سيدي أعضائي
واندلق الخوف على ردائي
نبشت ما حصَّلت في عمري
من الفطنة والحصافه
ورحت أستحضر من ذاكرتي
كلام أهل العلم والحكمة والثقافة
وأستشير النجباء والمبرِّزينَ
من طلاب دور النشر والتوزيع والصحافه
لعلني أبلغ من رضاك ما أمَّلتْ
وأختفي تحت جناحي عفوك الذي فقدتْ
لكنني يا سيدي..
تشتت خطاي في أودية الآراء والأفكار
وضعت في موانئ العقليِّ والنقليِّ..
والسماع والقياس..
واليمين واليسار
ودخت في التفريق بين الحق والخرافه
حتى رأيت الناس يضحكون
من قامتي المقوَّسه

***

يا سيدي النعمانْ
يا صاحب السلطان والوجاهه
يا منتهى الإنصاف والنزاهه
/فداك ما ثمَّرت من مال ومن ولدان/
وكلُّ أشراف بني ذبيان
/يا من حرمتني من القرار حينما زأرت/
أريد أن أعترف الآنَ
إذا أعطيتني الأمانْ
فأنت خبزي الذي لولاه ما أكلتْ
وأنت مائي الذي لولاه ما شربتْ
/وأنت شمسيَ التي بها نظرتْ
يغيب كل كوكب إذا طلعتْ/

وأنت أنتْ..
هاأنذا..
أحرقتُ كل كتبي الصفراء والبيضاءِ
نسفتُ كل منشآت الفهم والخبرة
في ذاكرتي المهلوسه
وبعت ما اقتنيت من أوهاميَ الموسوسه
لأنني في آخر التجوال قد عرفتْ
. في لحظة هاربة من زمن الجلطة واللَّقوة
أو تشنج الأمعاء .
أن الذين شرَّدوا رؤايَ
في مدائن الأشعار والأفكار والفنونْ
وعلموني لغة الأزهار والطيور والنجومِ
كلهم جناة
وكلهم كانوا من العتاةْ
وأنهم على بساط عزك المكينْ
يا سيدي سوف يحاكمونْ
وأنني حين مضيت خلفهم
بعقليَ المأفونْ
وقعت في كمينْ
وكنت كالطفل الذي يلعب بالسكينْ
فهل نجوتُ
هل نجوتُ
هل نجوتْ..؟

***

يا سيدي..
أكون بعدما اعترفت ما أكونْ
سيان عند المذنب البريء
أن تمنحه هناءة العفوِ
وأن يسقط في هناءة الجنونْ

***

1984م

❑❑

قصيدة لم تكتمل...

غياث رمزي الجرف

ليلٌ نبيذيٌّ..
ينوحُ مُخَضَّباً
بعواصفِ النيران..
تسقطُ في دمائكْ
عبثاً تحاول أنْ يضيقَ صهيل دربكْ
أنْ تَطْرُدَ الدمَ من شرايينكْ
ومن أرحامِ قلبكْ
يا أيُّها الولدُ المسالمْ
انهضْ على قدمٍ وقاومْ
متضاحكاً،
متهادياً،
متطاولاً...
يمشي إليكَ الموتُ،
و"المطرُ" المدّمى
والليلُ يوغلُ في فضاءٍ
يعربيٍّ
قاحلٍ
مُرٍّ
معمّى
فاخرجْ حياةً من رمادكْ
وادخلْ نشيداً في صهيلكْ
احْفِرْ على جدران وجدي
مفرداتِ قصيدتكْ
يا أيُّها الولدُ المسالمْ
انهضْ وقاومْ
كنْ طائرَ الروحِ المصادمْ
كنْ كوكبي..
كنْ وردةً حمراءَ..
موسيقا فضاءٍ مرتجى
وحمامةً بيضاءَ
كنْ إيقاعَ قلبي
كنْ ما تكونُ
ولا تكنْ
دمعاً كدمعِ العرْشِ

في نعشٍ عروبيٍّ
مسجّى في هواءٍ أصفر،
في
حضرةٍ
روميّةٍ
عربيّةٍ..
شاختْ على أشجارِ روحكْ
يا أيُّها الفينيقُ..
يا عنقاءَنا..
بين الهلالِ،
وبين وادي النيلِ،
في وطنِ النخيلِ،
وفي ديارِ الأنبياءِ،
على ضفاف المغرب الأقصى الشريدةْ
قهرٌ،
أسىً،
خيمٌ،
مرارةْ..
ونبيذُ عمري
يُطْرِبُ الآفاقَ،
والمدنَ التي تلهو به جذلى..
وتغفو في مراياه الطريدةْ
ونبيذُ عمري
يسري علامةْ
يسري منارةْ
يا أيُّها الفينيقُ..

يا عنقاءَنا..
ما زال جسّاسٌ
قرينَ أبي "رغالٍ" والردى
ما زال سيّافَ الإمارةْ
ما زال قيدي والطوى..
والحيفُ شارةْ
يا أيُّها الولدُ المسالمْ
لا تَرْهَبِ الرومَ الغزاةَ..
ولا السلاسلَ في المعاصمْ
واصرفْ فؤادَكَ
عن ملوكِ العرْبِ..
عن هذي العواصمْ
حكّامُها..
أيّامُها..
....
....
زَبَدٌ
غُثَاءٌ
مَهزلةْ
يا أيُّها الولدُ المسوَّرُ
باللغات القاتلةْ
قاومْ وقاومْ
أنتَ الغياثُ..
رسائلُ الحبِّ المصفّى..
لغةُ الحياةِ المقبلةْ
يا أيُّها الولدُ المسالمْ

انهضْ على قدمٍ وقاومْ لابدَّ قادمْ...
فالأخضرُ المكنون في دمكَ السّنا..

❑❑

المجنون

آصف عبد الله

تفتقت عيناي؛
لم تكن الدَّهشة،
بل كان الانشداه!!
*
كيف تكون الحروف ذاتَها
ولا تكون..
ينفرُ الحرفُ من نفسه، وتنفرُ نفسُهُ من نفسِها
ويخرجُ بعضٌ مِنْ بعض وعلى بعض،
فكيف أصنع من العهن سجادة،
ولمن أصلّي؟!
تفتقت عيناي؛ لم تكن الدهشة!!
كنتُ معلقاً ما بين الغيّ والغوايةِ
تاجي اختلالٌ
وهذا الماء يثغو!!
وترتجف الأرض..
هلمّ إليّ

أنا كوكبٌ في مجرة الجنون
كوكبٌ حجارتُه من صراخٍ
صراخٍ ينفطر له قلب المرضع
فتذهل..
*
المجنون
تطهر من دنس العقل
فأقبلتُ إليه وعليه..
لكنه أنكرني في الضحك..
وقال للنملِ:
لا تدخروا الحكمةَ،
ولا تطيعوا هذا القبطانَ..
ينتظر بحراً من العدم،
وينسجُ شراعه من هتافات بعيدة
المجنون
بحكمته يرمي حجراً في بئر صمتكم

فمن يرفع إلى فمي؟
*
في غرف الرواية
حصانٌ يقترف السرد
وجرس ينام في البكاء..
والمهرة لم تتعلم أبجدية السهول بعد..
وأنا،
اقتنصتني طفلة في القصيدة!
*
من أيقظ الحرب؟!
ستأكل مخدومها..
ستأكل الذئاب والحملان
وعندما يصل سيزيف إلى أول الحكاية
تعافه..
تلك هي الدرب!!
*
أنا الملكُ، توجتني الخيبةُ ضلّيلَها
فتفتحتْ شهوتي..
أخذتني خمرةٌ أنا عاصرُها
من بلحِ الملام!!

أمرتني..
كنْ طفلي، وقميصَ الخجل اخلعه..
وثعلباً إلى عنبي الحامض اصعد..
وصعدت، صعدت..
لكنّي أفزعني "نباح الأصدقاء"
فتركت العنب والناطور
وأحلامي الثكلى
تتعثر بأحجار الخوف،
دمها يسيل في المرايا..
فمن رأى الأخضر
يعرف قميصها..
ومن رأى قميصها
وسوست له
فانخلع منه العقل
وهام في مجازٍ مُدْلهمٍّ
وناجى كاشف الغطاء أن يفضح دربها
ليرى اشتباك الأبيض بالأسود،
واختلال ذبالات اليقين!!

❑❑

عالم القصة

الجرن الحجري

فراس فائق دياب

كومة من عمالقة الصخور الملونة بالأبيض والأسود.. تتربع فوق صدر المدينة كبطن أُنثى ترفض الولادة.. هكذا هي قلعة مدينتنا الذاهبة إلى القدر.. إلى الهدم والإزالة.. هكذا هي الآن.. صماء بأحجارها وأدراجها وأعشابها الملونة بالأخضر والأصفر.. كأنها تنتظر قيامة قريبة.. أو أناساً من سكانها القدامى الذين لا يعرفون معنى الهروب... هكذا أصبحت قلعتنا تستجلب المستنقعات وأصحاب المغامرات..

المكان مثير.. لكنه مقرف.. ثياب نسائية تتبعثر فيه.. آثار لمغامرات كثيرة..

من وسوس لي بالقدوم إلى هنا.. إنها نفسي الأمّارة بالسوء.. أو ذكرياتي القديمة.. حقاً لست أدري.. القلعة تغرق في سكون مهيب.. يجب أن أختبئ هنا، قرب نافذة السهام.. أشعر بالخوف.. إنني أتنفس ببطء..

ـ أيها الناظرون نحوي.. لا تحلموا.. أشيحوا بوجوهكم عني... إنني لا أحب اليوم الذي ولدت فيه..

ليتني دخلت بطن القلعة منذ زمنٍ بعيد.. أنا في نافذة السهام.. قرب الجرن الحجري.. أتقوقع مثل حلزون مهمل.. أَنظر.. شرفات المدينة تطلُّ عليَّ هناك.. إنه منزلي البعيد حيث (عصام)..

لعلّها الآن تغطُّ في نومٍ عميق.. ستحسبني في المقهى.. أو عند أصدقائي.. القلق لا يعرف طريقه إليها.. ربمّا تتابع المسلسل اليومي.. تأكل وتأكل وتقلّد كل ما يقوله

التلفاز.. وتتابع كل صفات الحوادث..

على كل حال هذا قدري.. ليرحمك الله يا أمي.. أنت السبب..

(ستعيش العمرين مع عصام.. إنها بنت حلال.. وسيدة منزل.. لا تضيّع إبرة.. إنها طبّاخة ممتازة.. وثرية وبنت عائلة..).

تشتهي روحك كثيراً من الرحمات يا أمي الفاضلة.. لو أتيح لك النوم بقربها لأعدت القول

(إنّ الله حق).. إنها تمثال يا أمي.. تم.. ثال.

[لقد دفنتني حيّةً يا عبد الله.. لم يكن يعجبك شيء حتى اسمي.. لا أدري بالضبط ما مشكلتك مع هذا الاسم.. تقول ذلك ودموعها تسقط كمطر منحبس..

تخرج محتويات الخزانة بنزق وترميها على الأرض ثم تجلس مطرقةً.. الثياب المزركشة تلتمع في أرضية الغرفة.. صورة بنطال الجينز تظهر في مرآة الباب الموارب.. تلتقطه وتخلع ثيابها كأنها ترى جسدها أول مرة.. ترتدي بنطال الجينز سريعاً.. تلفُّ حول خصرها زناراً معدنياً لامعاً يشبه سلسلة من النقود.. تمضي في الشارع الليلي.. نجوم معدنيّة تزنِّرُ خصرها الأهيف.. تبدو كراقصة سومرية أو كسجينة هاربة.. أضواء السيارات تعكس خصرها للمارة المذهولين من بهاء المشهد.. تصل عصام إلى منزلها.. سريعاً تدخل وتغلق على نفسها الباب.. تقف أمام المرآة من جديد.. تشعر بأنها ليست جميلة وفاتنة.. ثياب النوم تغطي الزنار المعدني الذي أصبح يلامس جسمها مباشرة.. إنها تشعر ببرودته.. تشده إلى الأعلى تتفحص جسدها الناضج فتتحسر على روحها الحبيسة.. لقد طبع الزنار نجومه المعدنية على خصرها الرقيق.. هي نجوم حمراء وردية.. ليست لامعة هذه المرة ولن يراها أحد سوى المرآة].

المنزل يبتعد وتبتعد معه القناطر في البيوت القديمة.. الممرات.. الأدراج الصامتة..

إنه الظلام بدأ يلف المدينة.. الناس يدخلون معي في وحدانية الظلام.. هاهم في محشر المدينة ينظرون البعث.. إنها رسائل.. علامات.. إشارات..

كيف وصلت إلى هنا.. حقًّا لست أدري.. الكلمات التي ودعتني بها امرأتي (عصام) كانت قاسية جداً.. تجاوزت المشاجرة المعتادة.. بكثير..

[متى ستترك السياسة؟.. انظر ماذا فعلت بك السياسة.. أمضيت عمرك من سجن إلى سجن ولم تجنِ إلا وجع القلب].

لم يوقظني من غفلتي إلا نباح كلب في منتصف الطريق.. أجلس اليوم على الأرض والكلب يدور حولي يشمشم حذائي الصيفي الخفيف لمرات عدة ثم يجلس بقربي.. أتمدد على قفاي مشبكاً يديَّ.. أشعر أن رأسي مثقل بهموم قديمة.. تجعلني أتثاءب وأنام..

لسعات من البرد الصيفي توقظني في الليل الموحش.. أتلفت حواليَّ لا أرى الكلب..

أطل من جديد على المدينة:

بيوت القرميد ذات الطابق الواحد تزاحم الأبنية الفخمة.. كتل اللحم تتكدس..

ينامون بجفن الصقيع.. تحت سوط اللقمة السوداء يتناسلون.. يمشون في الغيم.. يجلسون على عتبات الرصيف الحنونة.. يتبادلون السباب.. يشتمون أعراض أمهاتهم.. ويضحكون.. أعينهم شاخصة إلى الفراغ.. إلى قيامة مؤجلة.. إلى شرفةٍ عاليةٍ تعتقل أحلامهم.. إلى زقاقٍ فقيرٍ.. إنهم يعبثون بكل شيء.. أسلاك الهاتف المتدلية على جدران الشوارع.. يقضمونها ويتصلون بملائكة الأحلام.. أسلاك الكهرباء التي توصلهم بالأقفاص المهجورة.. بالرسوم المجانية على حيطان الأزقة.. رسوم بذيئة لإناث عارية.. وجوهها مسطحّة.. ممسوحة الملامح.. لا أستطيع العودة إلى منزلي في هذه الظروف.. لا بد أن أكمل الليل هنا..

أطوي جسدي النحيل ليخفف من حدة شعوري بالبرد.. صوت الرصاص ما زال يلعلع.. لابد أن مشاجرةً حصلت.. أو انتصاراً لفريق رياضي على عدوّه الفريق الآخر..

صراخ يثقب أذن المدينة.. السيارات تزعق.. الأضواء الحمراء متأججة.. لابد أن أبتعد عن نافذة السهام..

ما لي ولهؤلاء.. قدماي متعبتان.. يداي تتلمسان الجرن الحجري..

وقدماي تدخلان فيه.. أستلقي على ظهري.. كأنني أتهيأ للرحلة الأخيرة..

أغفو قليلاً داخل الجرن.. أصحو مذعوراً من الكابوس الذي رأيته:

يد حجرية عملاقة تهرس آلاف الأجساد المرقعة المتكدسة داخل الجرن الحجري..

لقد أصبح الجرن كبيراً جداً بحجم القلعة.. ربما كانت القلعة نفسها قد تقعرت وتحولت إلى جرن كبير..

كنت أسمع صوت اليد الحجرية (دجّ.. د جّ..).. وأنا واقف على حافة الجرن

ممسكاً يد ماريا وهي خائفة مذعورة..

فجاءة هوينا داخل الجرن.. ورأينا ظلَّ اليد العملاقة يهبط فوقنا..

يا له من كابوس مرعب..

أمدّ أصابعي داخل ثقب في جدار الجرن.. إنه يصلح لأن يكون نافذة لرؤيا آمنة.. سأتكوّر ليكون أمام عينيَّ.

أمام عينيَّ: القطط والكلاب.. الوجوه الحائرة.. الغبار.. طيف ماريا

هكذا يعود للأشياء سحرها.. شعرها الأسود الطويل.. عيناها الكبيرتان الساهمتان.. وحبلها الفضيّ الذي كانت تلعب به لعبة (شمس ـ قمر ـ نجوم..)..

إنها تنعكس على واجهة الثقب الضيق.. تبدو غامضة.. يداها تتحركان حول خصرها.. تبدو كأنها تصلح هندامها.. تقف على بوابة الكهف المقابل.. وبيدها زنار من الجلد.. تلفه حول خصرها.. تستدير.. تدور في عينيَّ.. تبدو كصحراء قاحلة.. أو كقمر يرتاد السماء للمرة الأولى.. زنارها يبدو جميلاً وغريباً.. جسدها كرمال متجمدة..

تتأمل في الثقب الحجري وكأنه مرآة.. لا.. لا.. إنه ليس جميلاً.. بحركة سريعة تلتقط زناراً أخضر.. تبدو كغابة ساحرة.. سريعاً تنمو الأشجار وتستطيل.. تغيب الفتاة عند نافذة الثقب.. لم أعد أسمع صوتها.. لا أراها.. تترمد عيناي.. لا أرى إلا الحجر الأسود.. يلتصق بوجهي.. الطقس يميل إلى الدفء..

شعيرات صغيرة تنوس أمام عينيّ.. أتلمسها.. إنه شعرها.. دائماً كنت أقول لها لا أشعر أن شعرك هو الذي يظللني.. بل هي شجرة الزنزلخت.. هنا كنا نجلس.. في هذا الجرن الحجري تماماً.. كانت تؤرجح قدميها وهي تنظر من عليائها نحو المدينة.. يا ربي كيف نسيت وجهها. خلفتها للمطابخ.. للقراصنة.

(يريدونها شقراء.. لا طويلة ولا قصيرة.. بيضاء.. مكتنزة.. يريدونها معلمة كي تساعد الزوج براتبها).

كان يمكننا رؤية كل شيء.. كانت المدينة صغيرة بناسها وبنيانها..

ماريا تضحك وتقول: أنا الملكة.. وأنت وزيري يا عبد الله.

إنه صوتها.. ألمح في عينيها مدن (الألدورادو) وهي تبدل زنارها الأخضر..

ـ لا.. لا.. الأخضر ليس جميلاً.. إنه يجعلني غابة متنقلة وأنا أريد أن أكون سحابة.. وأطير..

ـ هاكِ الأزرق يا ماريا..

تلفه حول خصرها فتبدو كسماء هابطة تهتز قليلاً.. تتساقط منها ألوان قزح.. إنني لا أسمع صوتها هذه المرة بل أرى دموعها تسيل..

ـ اضحك.. اضحك..

ـ ربما تريدين أن تزيني خصرك بالدموع.

(عُدْ واحترق يا عبد الله.. هنا القلعة.. هنا صلبت أحلامك)

أنهض مسرعاً إلى شجرة الزنزلخت في منتصف القلعة.. أخرج من جيبي مفتاحاً.. وأبدأ بالكتابة على جذع الشجرة.. هذه هي ماريا التي أحببتها ذات يوم.. إنها ترقد هنا بسلام منذ أن أحببتها..

عصام تجوب الطرقات والأسواق مناديةً زوجها: (عبد الله.. عبد الله.. من رآه.. من رآه)

أحد الباعة يقول لها:

ـ لقد رأيته عصر البارحة يا أختي.. لكن دون حقيبة.

ويقول لها رجل آخر:

ـ مرّ من هنا يا سيدتي ولا أدري لربما انتهى إلى تلك القلعة.. هناك..

إنها قلعة مهجورة.. لا أنصحك يا أخت بالصعود إليها ربما تكون مرصودة.. يقال إن سكانها يقومون ليلاً.. يسهرون ويمارسون طقوسهم، والعياذُ بالله..

(عصام) تعود إلى البيت خائفة حائرة:

ـ لقد تأخر عبد الله جداً. هذه هي عادته لا يخبر أحداً متى يذهب ولا متى يعود..

لقد قسوت عليه كثيراً.. عندما يعود سأعتذر إليه..

الليل يهبط من جديد في هذه القلعة.. أجواء من الطمأنينة تجتاح جسدي المستلقي تحت الشجرة.. الكلب يأتي من بعيد هادئاً يقترب من الشجرة ويستلقي قربي.. أشعر بالدفء يسري في مفاصلي.. ظهري البارد مسنود إلى ظهر الكلب.. إنني جائع أيها الكلب.. ألا تسمع..

(عصام) ليست هنا لتصنع لنا طعام العشاء.. على كل حال حتى لو كانت هنا..

سنبقى جائعين لأننا إذا طلبنا العشاء.. ستأتي به في الصباح مشفوعاً بالصراخ.. الصمت أفضل من حضرتها.. صباح الغد سأبحث عن (توت العليق) إنه ينمو هنا بكثرة.. (الخدر يجتاح جسد عبد الله وينام ناسياً أمر الطعام).

هو ذا ثقب الجرن الحجري ينظر نحوي.. باكراً.. أصحو أمام تمثال ضخم لأنثى غريبة شبه عارية إلا من وشاح على كتفها الأيسر يتدلى إلى قدميها.. متزيّنة بحليّ ثمينة.. وفي عنقها عقد تتوسطه قلادة كبيرة تغفو بين نهديها..

سقطت أشعة الشمس السماوية على قلادة تمثال ماريا.. فَشَعَّ منها ضوء باهر.. نشر هالة ساحرة في المكان.. عيناها في البعيد تهبطان أسوار القلعة إلى الشارع الأرضي.. أقوم مسرعاً إلى نافذة السهام.. ألاحقها بعينيَّ..

هذه هي (ماريا) على ناصية الشارع تركض في اتجاه المدرسة وتصرخ:

ـ متى ستفتحين أبوابك أيتها المدرسة؟!..

تمسك بقفل الباب الحديدي وتهزُّهُ بكفها الصغيرة.. تبتهج بصوت الزكزكة وتصرخ من جديد:

ـ متى ستفتحين أبوابك أيتها المدرسة؟

أنصت إلى صوتها يملأ المكان..

إنها لا تعي معنى الأقفال والزنازين.. لك الله يا (ماريا).. المدرسة.. رائحة المقاعد.. الغبار النائم.. السبورة السوداء.. رائحة الطباشير.. منبر العلم.. رفقتي.. رائحة الزعتر النائم في الحقائب الغافية..

(عبد الله يمدّ كلتا يديه ويحاول ضمَّ كُلِّ ذلك)

كانت روحها غائبة عن جسدها تهوّمُ في الآفاق غير المنتهية.. كانت قائمة بكل أنوثتها.. بوشاحها المنحسر عن كتفها الأيمن.. وبوجهها الأسمر الجميل. وقدّها الآسر متزّينة بالحلي الثمينة وحولها غزالتان تشربان من يديها وخلفها السماء الزرقاء.

بغتةً يظهر وجه (عصام):

ـ أين أنت يا رجل؟ لقد قلبت الدنيا عليك.. ماذا تفعل هنا؟

ـ أيتها الحمقاء: ارقصي مع نفسكِ وانتظري.. ماذا ستفعل بنا المدينة؟! البسي ما

تشائين.. وانزلقي مع الغبار.. ما زال قلبي يضخ الماء في الصحراء.. ويشربُ الهواء..

يجب أن نذهب لبعض الوقت.. خارج هذا الوقت.. لأنه ليس في وسعي أن أفعل شيئاً الآن ليس لدي خيمة وليس عندي أرض فارغة.. لأبني وطناً فارغاً يتسع لسخريتي..

(عصام) تصيح:

ـ اهرب يا عبد الله.. اهرب.. لقد جاؤوا يسألون عنك اليوم.

ـ أنا عطشان.. جوعان.. خرب.. لم أشهد في أي مكان ما كنتُ أبحث عنه.. لأنه ليس ثمة مكان اذهب إليه..

سأعود إلى بيضتي: أنا هو أنا:

أنتِ لا تفهمين!

أنا لست أنا!

غريب أبحث بين الغرباء عن وحدتي..

اغربي عن وقتي أيتها الحمقاء.. لا يمكننا الجلوس على كرسيّ واحد.

(عصام) تصيح مذعورةً:

ـ يا ويلي.. لقد جُنَّ عبد الله؟!..

يصحو عبد الله في غرفةٍ لا تتجاوز المتر الواحد..

أخيراً عدت يا عبد الله إلى مكانك الطبيعي هنا.. لا صراخ لـ (عصام).. لا تهديد بأقاربها.. السجّانون وصراخهم.. لا يهزُّ فيك مثقال شعرة..

لقد اعتدت على ذلك طوال حياتك وأنت هكذا من سجن إلى سجن..

حتى أن السجّانين يحفظون شكلك غيباً.. ويحترمونك.. أنت هنا تتمتع بكامل حريتك.. لتبدأ منذ الآن بناء زمانك الخاص بك وحدك وإلا سوف تجنّ بين أربعة جدران وسقف (عصام تتمنى لك طيب الإقامة).

ـ الجدار الأول: إنه أمامي.. إنه خشن تتجرح به أصابعي وتسيل دمائي.. لقد سالت أول مرة عندما ضربني أخي الأوسط وخلع لي مقدمة أسناني.. يومها قال الطبيب لوالدي:

ـ ابنك بحاجة إلى زوجٍ من الضواحك..

والدي لم يكن يملك ثمن الضواحك.. إنها دمائي الغالية.. سأسرع بامتصاصها.. سأحفر في جسم هذه العتمة.. حتى القمر الذي أحبه.. إنه قمر (ماريا).. كنا صغاراً نلعب (بالنبق).. كنت أرمي قطعة الخشب المبوّز إلى أعلى وكان على (ماريا) أن تلتقطها.. كنا نتبادل الأدوار وكنت أخسر الرهان وفي المساء كانت تحضر لي كعكة مدورة وتقول:

ـ لا تغضب.. غداً سأجعلك تربح.. ولكن حرك أصابعك هكذا (...) لكي تتدرب.. أصابيعي تبدأ بالنبش في الهواء.. لا شيء جديد.. وماريا لن تأتي إلى هنا..

ـ الجدار الثاني: إنه خلفي أتلمسه بظهري... إنه ناعم نعومة غير معتادة.. تصلح سريراً للنوم.. هو نفس الإحساس الذي انتابني وأنا أستند إلى جدار عمتي.. حين دخلت أفعى في ظهري ولسعتني فقام والدي على الفور بتجريح ظهري وامتصاص الدم الملوث.. مرضت بعدها.. ثم شُفِيت..

أتلمسه.. إنه ناعم جداً.. لابد أنه باب السعدي الذي أنا فيه (يبتسم)...

ـ الجدار الثالث: يتربع فيه باب الزنزانة.. بعد دقائق يحضر السجان ويفتح الباب فيهجم الضوء إلى الداخل.. تبدو ملامح ذكريات على الجدار الرابع وبعض الحفر التي تصلح أوكاراً للأرانب والأفاعي.. تلتمع أرضية الغرفة.. إنها من البلاط الملون الحصى.. تشع بعد إغلاق الباب وترسل أضواءً ملونة جميلة.. إنها فوّهاتي إلى العالم الأرضي... أبدأ بإحصائها: (واحد. اثنان. ثلاثة...).

يجب أن أحرسها جيداً.. لا يستحسن أن أفقد منها حصيّةً واحدة.

ربما سأخلعها يوماً ما.. أنا هنا (مرتاح).. الخدمة هنا جيدة.. لا أحد يشتمني لا أحد يتكلم معي ولو كلمة واحدة.. لا شيء.. فوقي عماء وأنا أحاول أن أبني عرشي كما أشاء.. أنا عبد الله.. آه.. آه..

الجدران الأربعة تهتز.. تبدو عليها ملامح الخوف.. أسمع صوت خربشةٍ في الجدار الرابع.. أعيد المحاولة.. أسمع صوت صئيّ.. لابد أنّ فأراً يختفي في الداخل..

سأدعه وشأنه.. لابد أن الله يعاقبني على فعلتي الشنعاء (هناك) عندما أمسكت الفأر وربطت ذيله بسلك الوشيعة الكهربائية... آه... كم تألم... وأنا كنت أضحك.. أضحك.. حسناً لتخرج أيها الفأر بسلام لن أؤذيك إطلاقاً.. سأضع لك شيئاً من طعام

العشاء.. (الباب يفتح) يدخل الضوء.. من جديد تلتمع الحصيات في البلاط.. ويبدو رأس الفأر أبيض.. إنه فأر نادر.. لا يعيش في منطقتنا.. الحمد لله أنه ليس أسود، وشكله لا يجلب لي القرف..

سأجد لك مكاناً آخر أيها الفأر الصديق.. حذائي أنسبُ الأمكنة.. ستخرج في الليل وتتناول طعام العشاء داخله.. إنها الليلة الأولى في الغرفة ذات المتر المربع.. إنها غرفة وليست زنزانة.. يجب أن أنام باكراً.. لدي غداً عمل... كثير... كثير...

الفأر يخرج ويدخل في الحذاء.. يتناول طعامه ثم يبدأ بلحس أصابعي.. إنه يداعبني ويواسيني أهي الصداقة والحب من أول لحسة.. عبد الله (يبتسم)... ما يزعجني في هذه الغرفة هذا الجدار الأملس.. لن أتكئ عليه.. إنه يثير فيّ حاسة غريبة.. رسوم فتياته الممسوحة الوجوه.. لابد أن يوصلني هذا الجدار إلى معصية..

هذا ليس وقتك أيها الجدار اللعين، يجب أن أرتب أموري في الخارج الليلة.

(عصام) بقيت خارجاً.. لابد أنها ستتزوج.. نعم.. أهلها لن يتركوها وشأنها إنها ضعيفة الشخصية (كلمة تأخذها وكلمة تجلبها..) على الأرجح العريس جاهز.. إنه المصطاف العجوز الذي يأتي إلى بلادنا في كل صيف.. نعم أنا متأكد مما أقول..

أخوها.. أعرفه جيداً مستعد أن يبيع امرأته مقابل النقود.. على كل حال هذا شأنه (لست إلهاً يا عبد الله حتى تحاسب الناس على تصرفاتهم.. عليك بنفسك فقط).

أسمع صوت ضحك خلف ظهري.. أسمع صوت غناء.. لابد أنه عرس امرأتي.. يجب أن أفرح وأدعو للمصطاف بطول العمر.. وبالرفاء والبنين..

يفتح الجدار الثالث.. يدخل الضوء والطعام.. الحصى الحمراء تلمع.. الفأر يختفي داخل الحذاء إنه مقرّه الجديد.. الجدار الأملس اللعين يشعرني بأن أنثى ما.. تلتصق بظهري.. أنام قليلاً وأستيقظ.. أشعر بثيابي الداخلية مبللة.. جسمي ساخن.. أشعر بألم في بطني ودوخة شديدة.. إقياء.. غثيان.. يجب أن أنام يومين أو ثلاثة حتى أصحو وأفكر جيداً بما أنا فيه.. أنهض من نومي متكاسلاً.. أنظر داخل الحذاء.. الفأر ليس هنا.. ربما عاد إلى جحره القديم.. لا بأس.. أتلمس جسدي.. أشعر أنه ناحل.. لابد أن ضموراً أصاب أعضائي.. إنه ضمور مخيف حقاً.. هل يعود السبب إلى قلة الاستعمال..؟!

مضى شهران أو أكثر على حادثة البلل في ثيابي.. الأعراض لم تتلاشَ.. بطني

منتفخ قليلاً ربما من كثرة تناول الطعام.. ولكنني جائع.. وهذا الطعام لم يعد يكفيني.. حتى إن الفأر صديقي بدا منزعجاً من قلة ما أترك له.. إنه مستاء.. فمي يتثاءب بشدّة.. لا بد أن أعود إلى النوم..

مضى شهر آخر وأنا على هذه الحال.. يجب أن أصرف النظر عن بطني المنتفخ وأفكر بأمور أخرى.. الفأر لم أعد أراه.. لا بد أنه مات.. الحذاء بات متسخاً جداً.. سأقوم بفركه بقماش البنطلون. الفرك يصدر صوتاً جميلاً ودافئاً أتلمسه بقدمي.. يجب أن أبقى مرتباً.. أنا عبد الله وكفى (أضرب الجدار الأملس فيهتز ثم يرتد الصوت نحوي (آه.. آه..) أضع أذني على الأرضية.. إنها صمّاء.. حصياتها الجميلة نائمة.. الآن يحضر السجّان.. يفتح الباب ليرمي إليّ بالطعام.. لا.. إنه لا يرميه بل يضعه قربي بهدوء.. كما لو كنت سيّدهُ.. الحصيات تتلألأ.. كجزر وسط بحر إسمنتي معتم.. إنها جزري وهو بحري الخاص بي وحدي.. أمامي مزيد من العمل.. يجب أن أبدأ ببناء دولتي على أسس صحيحة.. لا أريد أن أقع فيما وقع فيه غيري.. ولكن بعد أن أنتهي من هذا الانتفاخ اللعين.. الذي يشل جزءاً كبيراً من حركتي.. أعضاء الذكورة تتلاشى شيئاً فشيئاً.. إنها الحقيقة التي طالما هربت منها.. شيءٌ من الدواء الذي يجربه (الخبراء) عليَّ.. ربما.. لا أنا متأكد وإلا ما مبرر وجود هذا الفأر النادر في غرفتي.. أنا عبد الله.. كل دواء الأرض لا يمكن أن ينال مني (آه.. آه..)

لماذا الصراخ يا عبد الله.. قريباً سيكون لديك مولود.. يسليك ويملأ الغرف.. والزنازين الفارغة.. سيكون أول مواطن في دولتك الفتيّة.. القدر يساعدك فعليك أن تقف إلى جانبه.. زكزكة في إبهام قدمي.. إنه الفأر عاد إليَّ جارّاً عقب سيجارة.. لكنه لا يثير لدي أي اهتمام.. آخ.. أشعر بمغص داخل بطني.. لا بد أن الجنين يتحرك.. إنه يتحرك حركة عنيفة جداً.. أشعر أنه قوي.. كيف سألد وبمساعدة من..؟!.. القدر الذي جاء بهذا المولود وحده الكفيل به.. لماذا التفكير بالمقدور.. عليَّ أن أفكر بمملكتي.. عاصمتي الحصية البيضاء.. أم السوداء..

الأفضل الحصيّة التي تضيء أكثر عند فتح الباب ـ إنها البيضاء تتلألأ.. هي عاصمتي الأبدية.. جاء المخاض.. المخاض.. لست غريباً عن هذه المسألة.. أذكر عندما كنت في قرية نائية أعمل مساعداً للطبيب الوحيد في القرية.. عرضت لنا حالة مماثلة.. لم يكن مع (السيدة) أحد.. لقد كانت في الحقل البعيد..

أذكر كيف وصلنا إليها عن طريق المصادفة.. وقمنا باستخلاص المولود..

ها هي الحالة تتكرر اليوم.. لقد سقط المولود ولم يسمع صراخه أحد.. يجب إخراجه من هنا كي لا يموت.. إنه أول مواطن في دولة الحصى.. يجب أن أختار له اسماً مناسباً (اسمك العبد الأول) المولود يبكي.. إنها علامة الرضا..

عبد الله ينتزع الحصية البيضاء ويضعها في يد المولود..

يأتي السجان يفتح الباب ويأخذ المولود.. بينما يمرُّ من بين قدميه الفأر الأبيض.. إنه يغادر.. مضى شهر.. ولم يعيدوا العبد الأول إليَّ.. نسيت أمور دولة الحصى القادمة..

بينما عادت إليَّ الأعراض نفسها.. الحمل السريع.. والولادة.. هذه المرة كان المولود مختلفاً.. لم يأخذوه مني.. بقي معي يكبر بسرعة لكنه جبان.. دائماً يحبُّ الاختباء وراء ظهري عندما يفتح السجان الباب.. لا بد أن الفأر قد أفسد تربيته.. هو أخرس.. أصم.. منتج سيئ لهذه التجربة المريرة.. الخبراء لا يأتون إلى هنا ليروا نتيجة عملهم المذهل.. للمرة الأولى أشعر بأنني في زنزانة.. إنها تضيق بساكنيها.. أحتاج إلى قرار حاسم لطرد هذا المولود من هنا.. لا عاطفة باتت تربطني به.. لا تسلية مع هذا الكائن.. إنه يتكوّم أمامي.. ظهره إلى الجدار الأملس وظهري إلى الجدار الخشن..

لا أريد تفحّص ملامحه.. أتمنى لو أنني أنام.. ثم أستيقظ ولا أراه أمامي..

الحمد لله لقد خرج (العبد الثاني).. عادت الحصيّات تضيء في مملكتي..

حان وقت العشاء.. الباب يفتح.. يا للهول.. يا للهول..

إنه هو.. العبد الأول يقدّم لي الطعام ويخرج..

تباً لك أيها العبد الأول على هذا الطعام.. إنه ممجوج وسيئ جداً..

أشعر بآلام فظيعة في بطني.. يجب أن أنام.. لم يمضِ شهر واحد حتى عاد بطني للانتفاخ مرة أخرى..

مرّة أخرى ألد.. إنها أنثى.. سبحان الله.. هي جميلة كما لو أن أنثى وضعتها.. أرى في وجهك ملامح (ماريا).. بل أنت هي.. ماريا الحبيبة..

يستمر في الحفر تحت البلاط.. لابد أن أخبئها هنا.. لا أريد أن يراها السجّان ويأخذها جاريةً إلى مطبخٍ ما أو عبدةً عند زوجٍ ما.. أنا عبد الله الذي لا يحب العبيد..

يدخل السجان بالطعام ثم يخرج.. يخرج عبد الله أنثاه ليبدأ بمداعبتها وبمحاولة

إطعامها.. لكي تنمو وتستمر في الحياة.. عبد الله يعود إلى توازنه.. الأنثى تنمو بسرعة.. والحفرة تحت البلاط تتسع.. عبد الله يبدو أكثر تفاؤلاً وإشراقاً ويقول:

ـ لا بد أن تتبجس المياه من هذه الأرض في يوم ما.

يأتي الليل وينام السجانون..

يخرج عبد الله حبيبته ماريا من تحت البلاط.. فيلمح في يدها حبلاً فضيًّا.. تبتسم ماريا قائلة:

ـ هل نلعب لعبتنا القديمة؟

.. يضحك عبد الله ويربط طرف الحبل بباب الزنزانة.. بينما يبقي الطرف الآخر في يده ويبدأ بتحريك الحبل حركة لولبية.. ماريا تقفز فوقه وعبد الله يغني لها:

(شمس.. قمر.. نجوم.. غيوم.. سماء.. ماء)!

❑❑

سلمى

سامي محمود طه

تلويحة كسيرة، ابتسامة سوداء، وحقيبة حبلى بثياب وذكريات، عناوين رحيل سلمى الحزين. خطواتها تتسارع، والسيارة التي تنتظرها تتراءى لها حضن أن ستلقي بأثقالها إليه، تتأملها بحنان. تلقي بنظرتها الأخيرة إلى جدران بيتها. وتعلن العجلات بدء التنائي.

سلمى ودعت أمها قبل عشرة أيام. ودعتها ورقة خريفية سقطت بعد أن أفرغت شتى وسائل المقاومة.

(أي فرح أرتضيه وهو رسم على وجهها المتغضن استجدائي) حدثت نفسها وقالت لمن دغدغ قلبها: لا..

وحين جاءها ثانية يحمل حلم أنوار غد باسم. ورغم ضجيج هادر داخلها يرجوها، أعلنت: لا.. فتمزق حلم، وخفت هدير رائع.

ولغيره قالت: لا.. وارتسمت علامات السنين على وجهها الجميل، وأمها الراقدة على سريرها تبتسم راضية.

قالت لصديقتها: قدري أن أكون البنتَ الصغرى لأم انتظرها الشقاء عند كل مفرق درب فرضيت أن تقينا أشواكه بجسدها المنهك. قد تتساءلين: ألست أماً لأشقائك ولشقيقاتك أيضاً!؟. بلى يا صديقتي، ولكن: البيوت أسرار، ولأنني أعرف الكثير من أسرار بيوتهم لن أترك أمي.

البيت يعبق بفرح الأولاد (خالتي.. عمتي..) وابتسامتها الرضية تشبه فرح الأطفال.

زيارات سريعة ويمضون وتبقى رفيقة وحدة أمها، وحدتها التي أخذت ترسم خيوط حزن شفيف جاهدت سلمى أن تخفيه.

الأم تتشبث بالحياة مستمدة عزيمتها من يد سلمى التي بدأت عروقها تعلن تخطيها ألق الشباب. الأم ورقة خريفية قاومت، قاومت. ومع صباح ربيعي تسللت خيوط شمسه فأيقظت سلمى التي هيّأت ـ كعادتها ـ فنجاني قهوة وجاءت بهما صوب سرير أمها، غير أن صراخها بعد قليل كان يشير إلى أنها المرة الأخيرة التي ستحمل فيها القهوة إلى هذا السرير.

يقول المثل: (كل شيء يولد صغيراً ثم يكبر إلا الحزن فهو يولد كبيراً ثم يضمحل) وأنتِ يا سلمى من حقك أن تفرحي بتضحيتك. بسنين شبابك التي انقضت إلى جوار سريرها. ها قد مضى أسبوعان على وفاتها، وعليك منذ اليوم أنت تختاري في أي بيت من بيوت أشقائك ستقيمين. لن تكوني ضيفة فأنتِ الأصل. أنتِ أمنا. تحدث شقيقها الكبير فهز شقيقاها الآخران رأسيهما مؤيّدين.

شكرتهم، وأبدت رغبتها في البقاء وحيدة. إلا أن إلحاحهم وحديثهم عن ألسنة الناس، ورهبة الوحدة أمور جعلتها ترضخ للقرار: سأقيم في بيت كل منكم ستة أشهر.

حقيبة ملابسها رفيقة خطواتها. نقلتها السيارة إلى البلدة التي يقيم فيها شقيقها الكبير حيث اختارت بيته محطة أولى.

(ستقيمين في غرفة ابنتي) قال شقيقها مرحباً، وزوجته أردفت: سنأنس بوجودك. أيام قليلة مرت، وكلما ركنت إلى نفسها تركت لدموعها حرية الإفصاح.. أيام.

ومع غروب ربيعي جميل، وبينما كانت سلمى وشقيقها وزوجته يجلسون على شرفة مطلة على الشارع مطلة على الشاعر العام شد سلمى صوت عجوز باكية تسارعت خطواتها إلى أن جاوزت نافذة بيت خرب وأمسكت بقضبانها الحديدية الصدئة، وانطلق صوتها حزيناً باكياً: أمي.. أمي.. أمي.. أبي.. أريدكما.. أين أنتِ يا أمي.. اشتقتُ إلى حضنك.. آه يا أبي لِمَ تركتني..؟!

وقفت سلمى ذاهلة، بينما استمر شقيقها وزوجته جالسين. سألت: من هذه العجوز؟!

وبهدوئه المعهود رد شقيقها: سأحكي لكِ قصتها. إنها تعيش في بيت شقيقها منذ أكثر من خمسةٍ وعشرين عاماً، ولأنهم لم يحسنوا معاملتها عاد بها الحنين إلى حيث كانت تجد ما افتقدته من دفء. إنها تكرر هذا المشهد كلما استطاعت مغادرة المنزل وهذا البيت الخرب هو بيت أسرتها، لكن لن يتكرر بعد الآن كثيراً فشقيقها باعه وسُتزال آثاره ليقام مكانه بناء طابقي.

بعد قليل سيحضر أحد أولاد شقيقها ويأخذها.

سلمى تفحصت وجه العجوز التي حضر شابان واقتاداها مرغمة في طريق العودة. رأت نفسها روحاً في جسد العجوز، فصرخت دون أن يسمع أحد صوتها: (أمي.. أبي.. أريدكما.. لم تركتني يا أمي؟! اشتقتُ إلى حضنك) ومن وقفوها، وبعد أن تبدلت علامات الذهول حزناً وخوفاً قالت: أريد أن أنام.

في سريرها استعادت سنين الدفء. والدها الذي تركها طفلة تلهو، وأمها التي فاءت عليها وعلى البيت أماً وأباً، وذلك الفتى الذي رأت فيه أنوار عمر سعيد، رأت ورأت.. وحين أرادت أن تسمع الضجيج الرائع كان الأوان قد فات.

صبيحة اليوم التالي، حقيبة ملابسها رفيقة خطواتها استرعت انتباه شقيقها: إلى أين؟ لم تكملي الأشهر الستة!

ردت: أخي. قراري الذي أريدكم أن تقبلوه راضين. سأمضي بقية عمري مشرفة في دار المسنين. سمعت منذ أيام إعلاناً عن حاجة الدار إلى مشرفات، والشروط تنطبق علي وحين تسنح لي الظروف سأزوركم.

جهد شقيقها محاولاً تبديل قناعتها، وزوجته ذكرتها: أعتقد أن مشهد العجوز سبب قرارِكِ لكن..

قاطعتها: هو قراري أياً تكن أسبابه.

وأمام إصرارها ساد صمت أعقبته ابتسامة وداع. عانقت سلمى شقيقها وزوجته وأولاده. ثم سارت خطواتها الأولى بعد أن استوقف ابن شقيقها سيارة ستقلها إلى حيث القرار.

تلويحة كسيرة، وابتسامة سوداء، وحقيبة حبلى بثياب وصور وذكريات، عناوين رحيل سلمى الذي تعتقد أنه لن يكون حزيناً هذه المرة..

❑❑

سلمى

سامي محمود طه

تلويحة كسيرة، ابتسامة سوداء، وحقيبة حبلى بثياب وذكريات، عناوين رحيل سلمى الحزين. خطواتها تتسارع، والسيارة التي تنتظرها تتراءى لها حضن أن ستلقي بأثقالها إليه، تتأملها بحنان. تلقي بنظرتها الأخيرة إلى جدران بيتها. وتعلن العجلات بدء التنائي.

سلمى ودعت أمها قبل عشرة أيام. ودعتها ورقة خريفية سقطت بعد أن أفرغت شتى وسائل المقاومة.

(أي فرح أرتضيه وهو رسم على وجهها المتغضن استجدائي) حدثت نفسها وقالت لمن دغدغ قلبها: لا..

وحين جاءها ثانية يحمل حلم أنوار غد باسم. ورغم ضجيج هادر داخلها يرجوها، أعلنت: لا.. فتمزق حلم، وخفت هدير رائع.

ولغيره قالت: لا.. وارتسمت علامات السنين على وجهها الجميل، وأمها الراقدة على سريرها تبتسم راضية.

قالت لصديقتها: قدري أن أكون البنتَ الصغرى لأم انتظرها الشقاء عند كل مفرق درب فرضيت أن تقينا أشواكه بجسدها المنهك. قد تتساءلين: ألست أماً لأشقائك ولشقيقاتك أيضاً!؟. بلى يا صديقتي، ولكن: البيوت أسرار، ولأنني أعرف الكثير من أسرار بيوتهم لن أترك أمي.

البيت يعبق بفرح الأولاد (خالتي.. عمتي..) وابتسامتها الرضية تشبه فرح الأطفال.

زيارات سريعة ويمضون وتبقى رفيقة وحدة أمها، وحدتها التي أخذت ترسم خيوط حزن شفيف جاهدت سلمى أن تخفيه.

الأم تتشبث بالحياة مستمدة عزيمتها من يد سلمى التي بدأت عروقها تعلن تخطيها ألق الشباب. الأم ورقة خريفية قاومت، قاومت. ومع صباح ربيعي تسللت خيوط شمسه فأيقظت سلمى التي هيّأت ـ كعادتها ـ فنجاني قهوة وجاءت بهما صوب سرير أمها، غير أن صراخها بعد قليل كان يشير إلى أنها المرة الأخيرة التي ستحمل فيها القهوة إلى هذا السرير.

يقول المثل: (كل شيء يولد صغيراً ثم يكبر إلا الحزن فهو يولد كبيراً ثم يضمحل) وأنتِ يا سلمى من حقك أن تفرحي بتضحيتك. بسنين شبابك التي انقضت إلى جوار سريرها. ها قد مضى أسبوعان على وفاتها، وعليك منذ اليوم أنت تختاري في أي بيت من بيوت أشقائك ستقيمين. لن تكوني ضيفة فأنتِ الأصل. أنتِ أمنا. تحدث شقيقها الكبير فهز شقيقاها الآخران رأسيهما مؤيّدين.

شكرتهم، وأبدت رغبتها في البقاء وحيدة. إلا أن إلحاحهم وحديثهم عن ألسنة الناس، ورهبة الوحدة أمور جعلتها ترضخ للقرار: سأقيم في بيت كل منكم ستة أشهر.

حقيبة ملابسها رفيقة خطواتها. نقلتها السيارة إلى البلدة التي يقيم فيها شقيقها الكبير حيث اختارت بيته محطة أولى.

(ستقيمين في غرفة ابنتي) قال شقيقها مرحباً، وزوجته أردفت: سنأنس بوجودك. أيام قليلة مرت، وكلما ركنت إلى نفسها تركت لدموعها حرية الإفصاح.. أيام.

ومع غروب ربيعي جميل، وبينما كانت سلمى وشقيقها وزوجته يجلسون على شرفة مطلة على الشارع مطلة على الشاعر العام شد سلمى صوت عجوز باكية تسارعت خطواتها إلى أن جاوزت نافذة بيت خرب وأمسكت بقضبانها الحديدية الصدئة، وانطلق صوتها حزيناً باكياً: أمي.. أمي.. أمي.. أبي.. أريدكما.. أين أنتِ يا أمي.. اشتقتُ إلى حضنك.. آه يا أبي لِمَ تركتني..؟!

وقفت سلمى ذاهلة، بينما استمر شقيقها وزوجته جالسين. سألت: من هذه العجوز؟!

وبهدوئه المعهود رد شقيقها: سأحكي لكِ قصتها. إنها تعيش في بيت شقيقها منذ أكثر من خمسةٍ وعشرين عاماً، ولأنهم لم يحسنوا معاملتها عاد بها الحنين إلى حيث كانت تجد ما افتقدته من دفء. إنها تكرر هذا المشهد كلما استطاعت مغادرة المنزل وهذا البيت الخرب هو بيت أسرتها، لكن لن يتكرر بعد الآن كثيراً فشقيقها باعه وسُتزال آثاره ليقام مكانه بناء طابقي.

بعد قليل سيحضر أحد أولاد شقيقها ويأخذها.

سلمى تفحصت وجه العجوز التي حضر شابان واقتاداها مرغمة في طريق العودة. رأت نفسها روحاً في جسد العجوز، فصرخت دون أن يسمع أحد صوتها: (أمي.. أبي.. أريدكما.. لم تركتني يا أمي؟! اشتقتُ إلى حضنك) ومن وقفوها، وبعد أن تبدلت علامات الذهول حزناً وخوفاً قالت: أريد أن أنام.

في سريرها استعادت سنين الدفء. والدها الذي تركها طفلة تلهو، وأمها التي فاءت عليها وعلى البيت أماً وأباً، وذلك الفتى الذي رأت فيه أنوار عمر سعيد، رأت ورأت.. وحين أرادت أن تسمع الضجيج الرائع كان الأوان قد فات.

صبيحة اليوم التالي، حقيبة ملابسها رفيقة خطواتها استرعت انتباه شقيقها: إلى أين؟ لم تكملي الأشهر الستة!

ردت: أخي. قراري الذي أريدكم أن تقبلوه راضين. سأمضي بقية عمري مشرفة في دار المسنين. سمعت منذ أيام إعلاناً عن حاجة الدار إلى مشرفات، والشروط تنطبق علي وحين تسنح لي الظروف سأزوركم.

جهد شقيقها محاولاً تبديل قناعتها، وزوجته ذكرتها: أعتقد أن مشهد العجوز سبب قراركِ لكن..

قاطعتها: هو قراري أياً تكن أسبابه.

وأمام إصرارها ساد صمت أعقبته ابتسامة وداع. عانقت سلمى شقيقها وزوجته وأولاده. ثم سارت خطواتها الأولى بعد أن استوقف ابن شقيقها سيارة ستقلها إلى حيث القرار.

تلويحة كسيرة، وابتسامة سوداء، وحقيبة حبلى بثياب وصور وذكريات، عناوين رحيل سلمى الذي تعتقد أنه لن يكون حزيناً هذه المرة..

❑❑

غرفتي الجديدة

عبد الغني حمادة

الغرفة التي نُقِلْتُ إليها تعسفياً، هادئة كحقول القمح أوائل الصيف، واسعة كبحر بلا شطآن، مريحة كأنثى بارعة في غزل القصائد الماجنة لعاشق يغفو على دندنات صوتها السحري.

حاولت جاهداً أن أثني الأولاد عن رغبتهم، تذرعت بالضجر، وكافحت حتى ذرف قلبي وجعاً، لكنهم أصروا على قرارهم المجحف، مؤازرين بحماس منقطع النظير من أمهم، التي لا أعرف لم كانت قاسية معي، بتصميم لم أشهد له مثيلاً طيلة السنين التي عشناها سوية.

تشبثت بقشاش البطون، أصغر الأولاد، إلا أنه عاندني:

أريد أن أنام في حضن أمي.

قلت لعل ابنتي الكبيرة تفهم عليّ، لكنها أصرت بملء فمها:

ـ نحن مع (الماما) في كل ما تراه مناسباً.

استعطفت الوسطى من بناتي:

ـ أيرضيك أن أترك غرفة ذكرياتي الجميلة يا منى؟!.

ظننت أنها أرضتني حين قالت:

ـ الغرفة الجديدة تناسبك للقراءة والكتابة أكثر من (بيت العيلة).

الحقيقة أن الغرفة الجديدة تناسبني، ففيها طاولة أنيقة، وكرسي مريح، وفي صدرها خزانة

الكتب، الإنارة فيها ساطعة، ولها نافذة تطل على باحة الدار المحاطة ببضع شجيرات من الزيتون واللوز والتين، فيما أحواض الورد وتنكات الحبق والفل تصطف تحت الدالية، ثم إن أشعة الشمس تتسلل عبر نافذتها صباح مساء، ولم يقصر الأولاد بتزيين زواياها بأعمدة الجبس المزخرف، وتجميل سقفها بأزهى الألوان.

ولأنني كبرت، فقد رضخت للأمر الواقع، وحاولت أن أنسى عشرين عاماً أمضيتها بصبر وأناة مشغوفاً بحيطان غرفتنا القديمة التي بنيتها حجراً، حجراً، بعرق الجبين، وكنت كلما أنجزت مرحلة، وخطوت خطوة صغيرة، وارتقيت درجة، امتلئ حتى الثمالة بالحبور، فأغتبط كعصفور الدوري حين يبني عشه، ويستعد لحياة جديدة، وطور آخر من أطوارها.

ما أزال أذكر أسماء الذين أسهموا، وكانت لهم أياد بيضاء في إنجاز الغرفة المدللة، التي تحوي مئات الذكريات الماتعة أحياناً، والمقيتة أحايين أخرى، تلك الذكريات المحفورة لا تمحى، مكتوبة برعاف القلب على لبناتها، وترفرف بأجنحتها كالفراشات على شغاف الروح، لا أستطيع أن أنسى بسهولة.

كل من شارك في بناء وتجهيز الغرفة، عمي المعمار، الذي تفانى في رصف مداميكها، نجار البيتون، أخي (الكهربجي)، الحداد، ومن ثم الطيّان، والمبلط، كلهم في قلبي.

صحيح أنها غرفة متواضعة، لها نافذة واحدة، لكنها غالية، ففيها تزوجت (حياة) التي أنجبت ثمانية أولاد، عاش منهم ثلاث بنات، وولد وحيد مدلل حتى النخاع، أما أخوتهم، فقد رفضوا أن يشاركوني نعمة الحياة، وأبوا السير معي في الدروب الوعرة.. (هذا شأنهم)، كنت أتمنى لو أنهم قاسموني أفراحي القليلة، وأحزاني التي لا تعد ولا تحصى.

عشرات، بل مئات الكتب قرأتها في الزاوية الغربية الجنوبية، قريباً من شخير الأولاد، وكنت سعيداً رغم الروائح المنبعثة منهم وهم نائمون، آلاف الصحف، ومئات المجلات قذفتها من الباب، ليعبث بها الأولاد ويلهوا بها، فمزقوها ورموها في القمامة بتحفيز من أمهم الضجرة دائماً من تلك الأشياء التي لا تسمن ولا تغني من جوع، ولا تقي من حرّ وقرّ.

كثير من اللحظات الحزينة عشناها بين الجدران الصماء، ومئات الأفراح لا مسنا حوافها، وحلقنا كاليمامات في فضائها.

ومن نوافذ تلك الغرفة المعتمة انطلقت زغاريد الفرح، وفي عتمتها ذرفت دموع الألم، وتناثرت في حناياها آهات الشوق، وفيها تلاحمت الأرواح ومن ثم تنافرت، إنها الحياة أم النقائض، أفراح وأحزان، عسر ويسر، برد وقيظ وحلو ومر.

حين قررت أمي (العزيلة)، ولكل واحد منا، نحن أبناؤها، إعطاء غرفة واحدة لأسرته، خشيت أن تجري القرعة فتضيع غرفتي من يدي، ولأنها أم، فقد أبقت الغرف حسب ساكنها، فهي تعرف جيداً، أن لكل منا، نحن الأخوة، ذكرياته الغالية التي لا يفرط بها، ولا يتخلى عنها بسهولة.

فألصقنا مطبخاً وحماماً صغيرين يفيان بالحاجة، وفتحنا باباً خلفياً يفضي إليهما، وهكذا أسسنا أنا وزوجتي، لبيت صغير يضمنا بين جدرانه بدفء، وحنو بالغين. ولأن الاستقلالية أمر جميل، فقد جهزنا المطبخ بما يلزم، فصار لنا ملاعق خاصة، وطناجر صغيرة، وبراداً وغسالة عادية طبعاً، ومن ثم فرجت علينا بتلفزيون ملون ولا أحلى.

ولا أنسى فرن الغاز والمكواة، والفناجين المغرم باقتنائها، إضافة إلى زجاجات العطر الرخيصة.

وفر الأولاد لي كل ما أحتاجه، دون عناء في الغرفة الجديدة، فمن صدرها انشق باب صغير يؤدي إلى حمام وما يشبه (البوفيه)، علق على جانبها شبك يحتوي على عدة الشاي والقهوة ولم تنس زوجتي وضع مغسلة واطئة تريحني أثناء الوضوء.

كم كنت أحب أن أعيش كما أتمنى، ولكن يبدو أن أمثالي يعيشون لا كما يشتهون، فالحياة لا تمنح الأماني بسهولة ويسر، ولا تسير إلا كما تريد هي.

كم يلزمني من الأيام والشهور والسنين لأحفر في أركان غرفتي الجديدة ذكريات، وكم ليلة أحتاجها لأحلق في أحلامي تحت سقفها الملون.

مع أن غرفتي الجديدة، هادئة وواسعة ومريحة، ولكن تبقى الغرفة القديمة هي الأغلى والأكثر دفئاً لأسباب كثيرة أعجز عن إحصائها.

حاولت أن أقنع زوجتي بمشاركتي في الغرفة الجديدة البيضاء الناصعة، إلا أنها فضلت الغرفة القديمة وحجتها الدامغة التي لا تقبل الحوار ولا الرأي الآخر، هو أنها تريد أن تنام مع ابنها المدلل، وتتفرغ للعبادة...!.

❑❑

البالونة

جميل سلوم شقير

الرقم يفاجئ الأم، وباستغراب تسأل:

ـ بالونة واحدة بخمس وعشرين ليرة يا بني؟ أما كان أفضل لو اشتريت بهذا المبلغ شيئاً تأكله.

تلعثم الطفل أمام الرشقة الحارة من أسئلة أمه، احتجاج كاد أن يعيد البالونة إلى البائع، لكن الطفل أدار ظهره ثم فرد الخيط الملفوف حول بكرة أقفلت باب البالونة، مما جعلها تصعد إلى الأعلى كلما أعطاها مدداً من الخيط، اكتشف عندها أنها اختلفت عن البالونات التي يملكها في البيت، توجه إلى أبيه مستفسراً، أجابه الأب:

ـ لأنها محشوةٌ بغاز أخف من الهواء المحيط بنا.

وضع الطفل إصبعه في الحلقة البلاستيكية المثبتة في نهاية الخيط، كي يقاوم إرادة البالونة في الصعود إلى الأعلى، وعندما انشدّ نظره إلى الأعلى مبهوراً بألوانها الزاهية، شاهد القمر من خلال تمزق الغيوم فوقه، المصادفة جعلته يقارن ويسأل:

ـ بابا.. القمر بالونة؟ بالونتي أكبر من القمر، وهي أجمل من القمر، القمر متسخٌ وبالونتي نظيفة، ألوانه شاحبةٌ وألوان بالونتي زاهية، أمي لا ترى هذا الفارق.. لماذا؟

وعندما لا يعبأ الأهل بأسئلته، يبدأ بمحادثة نفسه (مادامت بالونة واحدة تحاول أن تشدني إلى الأعلى، يا ريت لو كان بوسعي أن أشتري عشراً مثلاً، أربط بعضها ببعض فربما حملتني إلى القمر، لأنني أراه قريباً جداً، لا.. لا.. لن أتصرف، لن أحاول القرب من القمر، لأن هذا يعني القرب من أرواح الموتى، جدتي قالت لي: إن مَنْ يموتون تذهب أرواحهم إلى القمر).

كل تلك الأفكار جعلت الطفل ينسى الأسئلة وينسى نفسه، فهو لا يدير ظهره لأهله ولأبناء عمه، لأن البالونة ما تزال تشد إصبعه باتجاه الأعلى، والقمر يشدُّ تفكيره إليه، أجفله

صوت الأم التي تعمدت إعادته إلى الطاولة:

ـ طارق تعال كُلْ، جاءت الفطائر التي طلبتها.

يلتفت الطفل بسرعة، يرفع يده التي تمسك بخيط البالونة، ترتفع إصبعه إلى الأعلى، تتحرر الحلقة من إصبعه وتنطلق البالونة إلى الأعلى، يصرخ الطفل بلهفة تلفت انتباه الجميع، ثم تتوجه أنظار الكل لملاحقة البالونة، طارق يتسمّر في مكانه وعيناه تطيران معها، ثم تبدأ بالتصاغر أمام حجم القمر الثابت، هجرة البالونة لا تزال تشد أنظار الجميع، طفلٌ يقول لقد اختفت، يصيح طفل آخر: (لا.. لا.. دققوا، إنها في الفراغ بين الغيمتين)، وعندما صارت ضمن دائرة القمر، بدأ طارق يصفق فوق رأسه ويقفز إلى الأعلى مثل نابضٍ، ويصيح:

ـ شوفو إنها تطير إلى القمر، القمر صار أكبر منها، لكنها كانت أكبر منه قبل قليل.

تركت البالونة قرص القمر وغابت عن الأنظار لبرهة، هدأ الطفل فجاءة، أنزل يده بهت، بَهُتَ أكثر، انحدرت من العين دمعة، بقيت عيناه مشدودتان للأعلى، بدأت ذقنه ترشح، الريح تعيد البالونة إلى دائرة القمر، يراها بوضوح ثانية، يصرخ: عادت إلى القمر، تفطن الأم لما يعانيه ابنها من هرب بالونته، تغادر الطاولة بهدوء، تشتري بالونة أخرى، تفاجئ طفلها بيدٍ تمتد نحوه بحلقة وخيط وبالونة جديدة، يدير للأم والبالونة ظهراً، يعود

للتحديق بالقمر الذي ابتلع البالونة تماماً.

أحزنه كثيراً ابتلاع القمر لها، جلس وقد جفت دموعه، حاولت الأم أن تسترضيه، وهو لا يستجيب، ثم بدا متوحداً تماماً، لا يأكل شيئاً، ولا يرى من الأسرة أحداً، سألته وسألته وهو مثل صنمٍ لا يجيب، لفتت انتباه الجميع بإشارات من فمها ويديها: أن اتركوا طارقاً وشأنه قليلاً.

نام الجميع وعينا الطفل معلقتان بالبالونة التي التصقت بسقف الغرفة، والحلقة البلاستيكية تشدّ بخيط البالونة إلى الأسفل، تنوس وتنوس معها عينا الطفل، ترك فراشه وقام بهدوء، أمسك بالحلقة، شدّ الخيط، بدأت البالونة تقترب وتقترب، احتضنها وبدأ يكلمها همساً: (إذا فلتك بكره؟ هل ستذهبين إلى القمر؟) اهتزت بين يديه وكأنها تجيبه بنعم، سألها ثانية: (ليش القمر بيسحب البالونات وأرواح الموتى لعنده؟) وعندما حَرَنَت عن الإجابة، ضربها، أفلتت منه وعادت للالتصاق بالسقف، وبدأت الحلقة تنوس أسرع، عاد إلى الفراش وعادت عيناه تنوسان معها حتى غفا، كسر حصالة نقوده. وجد فيها ما يمكنه شراء تسع بالونات، ركض إلى المُجمع، اشترى البالونات التسع، فرد خيوطها، ضم إليها بالونة السقف، أحكم ربط الخيوط حول معصمه، ارتفعت البالونات، وبدأ ترفعه معها، (الآن سأعرف كيف يعيش الموتى على سطح القمر) وعندما بدأ القمر يكبر بشكلٍ مخيف، جاءت صاعقة وخرقت خيوط

البالونات، أحس عندها أنه يهوي، صرخ مستغيثاً، أفاقت الأسرة كلها، حضنته الأم التي اقتنعت أن ابنها يعيش كابوساً مرعباً، حاولت استدراجه كي يروي لها ما كان يحلم، دفن رأسه بحضنها وامتنع عن الكلام، لأنه خاف من تأنيبها على كسر الحصالة، هدأ بعد نهنهات، أنفاسه الحارة جعلت الأم تطمئن لنومه، غفت، لكن طارقاً لم يغفُ، أزاح اللحاف عن عينيه واختلس نظرة إلى السقف، شاهد البالونة وكأنها تسخر منه، إذ سمعها تقول: (لماذا لم تصطحبني برحلتك؟) عاد وجبء اللحاف فوق رأسه، يتناهى إلى مسمعه سؤال آخر: (لماذا تقيد حركتي بهذا الخيط اللعين؟) أجابها همساً: (أنا ما فعلت هذا، البائع هو الذي ربطك) بعدها قرر عدم الإجابة، أدار وجهه تحت اللحاف ثم همس: (يا ريتها بتسكت).

حاول النوم، لكن غلاظة البالونة لم تنم، (طارق أرجوك، لن أسكت قبل أن تخلصني من هذا الحبل اللعين) عندها انسلّ من فراشه، فتح درج ماكينة الخياطة، تناول المقص تمطى حتى وصلت يده إلى حلقة البالونة، شدها إليه، اعتصرها تحت إبطه، قصّ الخيط، أفلتت البالونة وعادت للالتصاق بالسقف، لفت نظره أن فوهتها قد مالت باتجاهه، عاد وغمر رأسه تحت اللحاف، ولم يهدأ قليلاً حتى سمعها تناديه: (طارق ألا تعدني بشيء قبل أن تنام؟) زرع أنفه في مخدته كي لا يسمعها، لكنها تابعت: (أنت أطلقت رفيقتي إلى القمر وحررتها من الأرض، أرجوك حررني من سقف الغرفة فأنا أشتاق إلى القمر) استدار تجاهها، وخاطبها بهمس: (أنا لم أحبك أصلاً، أعدكِ.. غداً.. من النافذة..)

في هذه الأثناء انقطع التيار الكهربائي، وأظلمت الغرفة تماماً، سكتت البالونة، وساد هدوء رهيب، عادت إلى ذهن الطفل مناظر تنقل البالونة الأولى بين الغيوم، غيابها ثم عودتها إلى حضن القمر، حيره حنينها إلى القمر، ثم بدأ يناجي نفسه (ما الذي يغري بالونة جميلة وزاهية الألوان بحب وجه القمر ذي البثور والتشوهات؟) في تلك الأثناء سمع صوت البالونة وكأنها كانت تتخاطر معه: (نحبه لأنه يزيح عنا عتمة الليل) لا.. لا.. إنها تكذب.. هناك ما يربط البالونات بأرواح الموتى، كان يشجع نفسه بتلك العبارات، لأن خوفه الآن كان يكبر، لأن البالونة بدأت تكبر حتى صارت على شكل عفريت، أوشك أن يصرخ، لكن عودة التيار الكهربائي أعادت العفريت إلى داخل البالونة، أعاد شدّ اللحاف فوق رأسه، بدأ النعاس يلامس أجفانه، لكنه سمعها تبربر، أفاقت الأم على صراخه ثانية: (نامي وإلا لن أطلقك إلى القمر غداً) أدركت الأم أنه يحاكي البالونة، قالت وهي تمسح شعره:

ـ حبيبي البالونة قررت النوم، هي همست لي، اسمع، هي لا تحكي، هيا نم يا حبيبي.

دست الأم يدها بين كفي طفلها طوال الجزء المتبقي من الليل، أفاقت صباحاً، وجدت الطفل مشغولاً بالكتابة على ورقة فوق الطاولة، ودون أن تشعره بوجودها، استطاعت أن تقرأ

ما كان يكتب، تركته يكتب وانصرفت، عادت على صوته يطلب منها بإلحاح إنزال البالونة عن السقف، نظرت للأعلى وسألته: أين خيطها يا طارق؟ أجابها وهو يخفي الورقة خلف ظهره: (هي طلبت مني في الليل أن أقصه) سمع الأب، تماهى مع الموقف، وضع كرسياً فوق الطاولة، صعد وأنزل البالونة، التي احتضنها الطفل، أمسك بسلك معدني رفيع، ربطه بباب البالونة، ثم علق بطرف السلك الآخر الورقة التي كتبها، تحايل الأب فقرأ عن الورقة خلسة ما يلي:

(عمي الحبيب مع أنك تركتنا وطلعت على القمر.. أنا بعدني بحبك كثير.....)

2008/2/14

❑❑

عندما بدأت أطيـر

هدى الفيل

انتحب قلبي عندما ضحك زوجي "الأمير".. تأملته ملياً؛ طفا زبد الكراهية في قلبي؛ وللحظة.. تمنيت لو كنت واحدة من نساء الصعيد قبل نصف قرن أو قرن كامل؛ إذا امتهنت كرامتها تذبح زوجها في فراشه؛ ثم تقف هناك تتأمله منتصرة شامتة؛ يشخر كالثور متجاهلة نظراته المتوسلة وتضرعاته الأخيرة.. ترمي السكين من يدها وتجري إلى حقل الذرة الذهبية طائرة بجناحين لم تك تحلم بامتلاكهما يوماً؛ وعلى شفتيها تتخلق ابتسامة كالنور المذاب في شيء من عتم الأبالسة. وبين عيدان الذرة تقبع على الأرض ممزقة قميصها عن صدرها مطلقة صرخة مدوية منتصرة منتشية كاللبؤة.

أطلّ برأسه من الباب؛ ثم دخل الغرفة؛ انتصب أمامي بقامته الفارعة؛ وألقى كلماته المتفرقة بلا اهتمام:

ـ سأتاخر.. لديّ اجتماع مهم..

لم يك ثمة جديد؛ كان يضع مغلفاً تحت إبطه ـ كعادته عندما يكذب ـ فاحت رائحة عطره الباريسي في غرفتي؛ وكانت تلك النظرة ـ التي أعي تماماً أنه يكرهها هي كل ما تلقاه مني.. قبل أن أسمع صوت الباب الخارجي يغلق بعنف.

"سافل.. ناكح العاهرات" رددت لنفسي.

كان قلبي يشتعل غضباً؛ وملء صدري إحساس بالعجز.. أنا عاجزة ما بيدي حيلة ولا أستطيع فعل شيء سوى أن أتساءل: من تكون امرأته في هذا المساء؟!.. ومن كانت يوم

أمس؟!..ومن ستكون غداً.. وبعد غد..و..و؟!..

تضخ شعلة الغضب دخانها في عينيّ فلا أرى إلا بلادتي وعجزي واستسلامي؛ تعكس المرآة العريضة المترفة وجهاً بائساً؛ متى فقدت قدرتي على الابتسام؟!..لا أذكر، كان قلبي عصفوراً صغيراً حراً قبض عليه الأمير؛ ذبحه في عشه وامتص دماءه. أسمع صراخاً. في أعماقي؛ أركض إلى الشرفة التي حذّرني من الخروج إليها " مجنونة.. انظري إلى الرجال يتفحصونك" بحثت عن الرجال الذين ذكرهم؛ لم أر إلا عاملاً يقف على سقالة مرتفعة يدهن حائط مبنى بيده اليمنى؛ ويمج دخان سيجارته باليسرى. لاح لي قاسيون من بعيد.. رأيت الشجرة.. الشجرة التي أراها كلّ يوم؛ وأحلم بتسلقها كلّ ليلة؛ أعلم أن هنالك لافتة كتب عليها: ممنوع تسلق النساء الأشجار" لكنني أردت تسلقها كلّ يوم.. والاستلقاء في ظلالها غير أنّ رغبتيّ كلتيهما كانتا مستحيلتين.. قلبي ينزّ أسى وخيبة أمل؛ أغمض عيني.. أمدّ يديّ محاولة الوصول إليها.. كان قاسيون بعيداً.. وكنت وحيدة عاجزة..

نار الغضب تفور في أعماقي.. لا... لن أقبل؛ سأضع النقاط على الحروف.. لا بدّ من ذلك..

هرعت إلى غرفتي؛ وضعت ملابسي عليّ ومضيت؛ رحت أجري في شوارع دمشق كالمجنونة؛ وصلت إلى بيتها؛ طرقت بابه؛ عندما فتحت "ميم" الباب ورأتني.. أطلقت صرخة مذعورة؛ حاولت إغلاق الباب.. دفعته بعنف ودخلت.. تحوّلت ذعراً مشوباً بالذنب وغمغمت:

ـ سماء.. ماذا تريدين؟!..

ـ التكلم معك..

لم تجب.. لم يغب الذعر عن وجهها، تفحصتها.. درست ملامحها بحبور بالغ.. فقد كانت تميل إلى القصر والبدانة؛ بينما كنت طويلة نحيلة رشيقة..

ـ المشكلة لا تقتصر عليك؛ فكرة كونه معك لا تزعجني.. أنت لا تشكلين خطراً حقيقياً؛ الخطر الحقيقي ينحصر بالسيدة "نون"..

وكأنني ألقيت قنبلة موقوتة.. سكنتها الشياطين جميعها في لحظة واحدة وصرخت:

ـ "نون"..وانتابتها نوبة من البكاء..

هل شعرت بالشفقة عليها؟!.. مددت ذراعي.. ربت بيدي على كتفها؛ هبّت "ميم" واقفة؛ صرخت: هيا بنا..

ـ إلى أين؟!..

ـ إلى "نـون"..

أخذنا نركض في شوارع دمشق؛ وأخبرتني ميم أنها كانت تشكّ بأن الأمير على علاقة بـ "نون"؛ لاسيما بعدما وصفها بأنها قبيحة ورخيصة.

فتحت نون الباب.. انفعنا إلى داخل البيت.. تفحصتها بسرعة.. نهشت قلبي الغيرة وشعرت بالحسد يتأكلني؛ كانت نون نحيلة؛ بل نحيلة جداً؛ وضئيلة الحجم؛ حتى لتبدو أشبه بتلميذة مدرسة؛ راحت ترمقنا بفضول ممزوج ببعض الرعب؛ اندفعت ميم إليها كالصاروخ:

ـ هه.. ماذا تقولين؟!.. هل أخبرك الأمير بالحقيقة؟!..

شرعت نون بالبكاء ونظراتها تتفحصني؛ وببلاهة أو بما يشبه البلاهة انبعث صوتها ضعيفاً خافتاً:

ـ إذن!.. هي الثالثة؟!..

قالت ميم: هي ليست الثالثة يا غبية.. هذه زوجته. أنت الثالثة و.. وأنا الثانية..

وعبّأت "ميم" كلمة الثانية بكثير من الاعتزاز..

راحت "نون" تتفحصني فجأة كأنني هبطت لتوي من المريخ..

امرأته؟!.. لم يقل لي إنه متزوج.. وراح صوت نحيبها يعلو؛ أحاطتها ميم بذراعيها ومن بين دموعها أخبرتنا أن هناك رابعة"ع" وهي طالبة في الثامنة عشرة من عمرها.. وأردفت أنها لا تجد تفسيراً لعلاقة الأمير بها؛ فهي قبيحة المنظر.. مسترجلة..

وخيّم الصمت على ثلاثتنا؛ كان الباب يقرع؛ تسمرنا في أماكننا والرعب يتملكنا؛ فجأة .. فتح الباب وأطلّ الأمير و" استوى الرحمن على عرشه" دب الرعب في قلبي؛ وقف هناك بقامته الفارعة.. ووميض خيوط عباءته الذهبية يختلط بأشعة الشمس التي كانت تتسلل من النافذة المغلقة؛ كم أمقت تلك الابتسامة المعبأة بالألغاز.. وغير المبالات، اقترب منا ببطء.. نظر إليّ بمزيج من الشفقة والاحتقار.. كنت في موقف لا أحسد عليه.. موقف بين ضآلة حضوري في حضوره..

لم أدر.. كيف تتابعت اللقطات؛ أخذت نون تخلع ملابسها ببطء.. تبعتها ميم.. و.. رأيت الأمير يضع ذراعه اليمنى حول "نون" ثم انحنى جاذباً إليه ميم من شعرها.. و.. رأيت الشجرة على سفح قاسيون تكبر.. وتكبر.. لم أعد أبصر إلاّها؛ الغرفة تهتز من حولي؛ الأشياء تصغر...تصغر.. ثم تختفي.. ثمّ تنطلق صرخة مدوية..

عندما استيقظت كان كلّ شيء حولي أبيض.. ملابس الموجودين بيضاء.. الجدران بيضاء..النوافذ.. الأبواب..بيضاء.. لم أستطع تحديد الأشياء؛ ثمة وميض أصفر يعميني.. لا بدّ أنها عباءة الأمير؛ حدقت ملياً بلى.. إنه هو.. الأمير؛ أراه يتكلم بانفعال.. لا أستوعب ما يقول.. صوته يعلو محتدًّا منفعلاً مصبوغاً بنبرة اهتمام زائف حاول رسمه على وجهه و.. لكنه فضحه:

ـ كنت أعلم دائماً أنّ بها مسًّا من الجنون... أرجوكم حاولوا علاجها..لا يهمّ... أنا مستعد لدفع نفقات علاجها مهما كانت..

لا أذكر كم كان غيابي.. أذكر أني فتحت عينيّ.. لا أحد حولي.. ثمة عتمة هادئة تسيطر على المكان،.. حملت حقيبتي واندفعت في عتم الليل؛ كانت الحقيبة ثقيلة.. حاولت أن أسرع .. لكن عبثاً.. كان ثقل الحقيبة يعرقلني... أيقنت بأني لن أستطيع معها الوصول إلى الشجرة؛ حسمت أمري ورميتها؛ جرح صوت ارتطامها بالأرض سكون الليل.. ورأيتها تنفتح مبعثرة أشيائي هنا وهناك..

لم أنظر خلفي.. أصبحت خفيفة كظلّ شفاف كسحابة صيف.. وراحت خطواتي تتسع.. تمتد.. ورحت أركض.. أركض دونما توقف..

كانت الشمس تتأهب للصعود من مشرقها عندما بلغت سفح قاسيون.. تلك هي الشجرة التي أحبّ.. وقفت قربها عانقت جذعها.. ظللتني أغصانها.. أحسست بأني جزء منها.. فلم أدر إن كنت أنا هي أم كانت هي أن.. تأملت مدينتي.. فغمر قلبي حب ودفء لم أشعر بهما منذ زمن، وشعرت بجناحين لم أملكهما يوماً...

أخذت الأشياء تكبر؛ كان كل ما حولي جميلاً وواضحاً؛ وفجأة أبصرت الذهب.. لا لم يكن ذهب عباءة الأمير؛ كان ذهب عيدان الذرة؛ حلت السكينة في قلبي وانطلقت من أعماقي سيمفونية إلهية وصلت إلى عنان السماء، امتلأ العالم حقولاً شاسعة من الذرة الذهبية.. تحلق فيها فراشات ملونة.

تحطمت المرآة في غرفتي.. بحثت عن وجه الأمير.. لم أجده.. كأنما اختفى.. حتى فكرة قتله لم تعد تجذبني..

أشرعت جناحيّ للريح وبدأت أطير.. أطير.. رأيت شرفتي وجوقة العصافير ترفرف فوقها.. رأيت حقيبتي وقد تناثرت محتوياتها، وتراءت لي فساتين القطيفة الحمراء التي كنت أعشقها أسمالاً بالية؛ وأطواق الذهب والياقوت واللؤلؤ حلوى أطفال ملونة.. تعانقت في سماء دمشق ألوان قوس قزح.. رأيتك.. همست لك: سديري.. لا تنسني؛ متيمة بك أبقى على مدى الدهر..أحملك وشماً في قلبي ونسمة حرية في روحي..

نعم.. سديري؛ مازلت أراك حزيناً واجماً ترمقني بغضب حزين وأنا أرقص مع الأمير...لا.. لا تنسني؛ فقد خبأتك في صدري مذكرة سرية يتصاعد لهيبها إلى الأبد... يعميني فلا أرى أحداً إلاّك..

وفي لياليّ الموحشة الطويلة.. أناجيك.. وعندما يلسعني سوط الأمير.. أصرخ مرددة اسمك.. وأركض في دهاليز نفسي باحثة عنك.. مؤرّقة روحي بالسؤال:

ـ أيها السديري .. كيف استطعت أن تكون أميراً قاسياً.. كيف استطعت أن تخونني.. كيف؟!..

❑❑

إرهابي

هيفاء بيطار

تسمّر رفعت مكانه، وقد روّعه ما ارتكبت يداه، كان قلبه يتخبط في صدره كحيوان متألّم، تسمّرت عيناه على الضحية، نديم المجنون، كل المدينة تعرف نديماً المجنون الذي تنتابه نوبات هياج وصراخ أقرب للعواء بعد منتصف الليل خاصة...

تسارعت أنفاس رفعت حتى أحسّ أنه يكاد يختنق، وصار تنفسه أقرب للهاث، لم يجرؤ على الاقتراب من المجنون الذي فقد الوعي وتكوّم فوق البلاط كجنين، وقد تفجر الدم من صدغه... لم يجرؤ رفعت على لمس المجنون، بل ظلّ مكانه غير واع سوى لانحطاط روحه...

كان الدم يتدفق غزيراً من صدغ المجنون، ويسيل بخيط عريض على البلاط راسماً خرائط لزجة أحسّها رفعت صورة لحياته المشوّهة بالقهر، تلبّد شعر نديم بالدم الغزير، لكنه ظلّ يعلو ويهبط في إيقاع منتظم... أحسّ رفعت بالراحة أن المجنون لا يزال حياً، لأنه ظنّ أنه قد يكون فارق الحياة حين ضربه على رأسه بوحشية بالمنفضة النحاسية الثقيلة...

أجبر رفعت ساقيه أن تقتربا من نديم، ركع والدموع تتدفق من عينيه، لم يكن ألمه حقيقياً وعميقاً في قلبه كما هو الآن... نزع ملاءة السرير، وربط رأس الضحية وبيدٍ مرتعشة تمكن من الاتصال بإسعاف المشفى الحكومي...

حضّر السيناريو سلفاً: المجنون خبط رأسه بالجدار، وضرب صدغه بالمنفضة النحاسية، فحدث ما حدث...

فكّر وهو ينتظر سيارة الإسعاف أن ميزة المجانين أنهم يبرئوننا دوماً، لأن لا أحد

يصدقهم...

جلس رفعت بجانب الضحية في الصندوق الخلفي لسيارة الإسعاف، كان نديم الغائب عن الوعي يبتسم ابتسامة عذبة كاشفاً عن أسنان بيضاء منضّدة وعيناه الواسعتان نصف مغمضتان وقد لاح بياضهما كهلال شاحب.

تذكر رفعت أول لقاء له مع المجنون، حين طلبت إليه زميلته في العمل أن يعمل حارساً لابن قريبها المجنون لقاء مبلغ كبير يحتاجه رفعت من فوره.

هل يستطيع موظف بائس في البريد، يزن الطرود البريدية ويختمها وراتبه بالكاد يسدّ جوع معدته أن يرفض هذا الإغواء.. عليه أن يحرس المجنون كل يوم من الخامسة بعد الظهر حتى العاشرة مساء... مقابل مبلغ يعادل ثلاثة أضعاف راتبه.

تذكر لقاءه الأول بالشاب المجنون، كيف تدفق الحقد في صدره كنبع مسموم، فكّر وهو يتأمل ترف غرفة نديم أن المجنون ثري وأنه الصحيح الجسم والعقل فقير؟! بدت له هذه الحقيقة فظة ووقحة ولا يمكن قبولها...

اصطبغت الملاءة البيضاء بالأحمر، وأخذت ترشم سائلاً لزجاً، أحس رفعت بالذعر، ماذا لو مات المجنون ولم يتمكنوا من إنقاذه؟! كيف سيسوّغ موته لأخته الثرية التي ترسل خادمها كل مساء لينام عند أخيها...

أدخل المجنون إلى غرفة الإسعاف، وبعد فحص رأسه بعناية قال الطبيب إنه نزف كثيراً، بسبب انقطاع الشريان الصدغي، علقوا في وريد يده كيس دم وأخذوا يخيطون جرح رأسه العميق... لم يستطع رفعت كبح دموعه، انتحى زاوية بعيدة وانفجر ببكاء كالقصف، بكاء أخذ بمجامع روحه...

نقل المجنون إلى غرفة بائسة يشاركه فيها ستة مرضى يتنافسون في الفقر والقذارة وحين فتح عينيه ابتسم لرفعت ابتسامة واهنة بسبب المسكّنات، وحين همّ أن يرفع يده ليلوح له، سقطت يده على السرير.. فكر رفعت أن المجنون لا يعرف الكره أبداً...

خرج رفعت من المستشفى مبللاً، ملتاعاً من إحساس العار والندم لما اقترفت يداه، فكر أنها ليست المرة الأولى التي يضرب فيها المجنون، لكن لم يضربه من قبل بهذه الوحشية! لم يستطع أن يدخل بيته كان يحتاج أن يتعرف نفسه هل هو مجرم؟

سار في الليل وإيقاع خطواته يطرح السؤال ذاته: هل أنتَ مجرم!

أحسّ بغرابة هذا السؤال، فهو رجل لطيف مع الناس، يمارس عمله منذ خمسة عشر

عاماً في مؤسسة البريد، الكل يحبه، صحيح أنه من وقت لآخر يتعرض لتعنيف مديره حين لا يدقق في الطرود البريدية، وأنه تعرض مرتين لعقوبة حسم من راتبه، حين قبل أن يرسل كاسيتات دون أن تخضع للرقيب، وحين حاول أن يدافع عن نفسه قائلاً أنها كاسيتان أغاني... قال له المدير: كل شيء يجب أن نسمعه حتى الأغاني...

كيف يمكن لموظف محترم أن يكون مجرماً؟!

تهاوى رفعت على مقعد في حديقة عامة، محاولاً الإجابة عن هذا السؤال، إنه في مأزق حقًّا، إذ لا بد له أن الربط بين الشخصيتين مستحيل... أشعل سيجارة وهمس لنفسه وهو يلاحق تبدد الدخان: كدت تقتل الرجل يا رفعت؟ كدت تصير قاتلاً؟! هل أنتَ مجرم.

ساعدته نسائم الليل الباردة كي يواجه نفسه، من هو؟! أتاه الجواب على شكل إحساس طاغٍ بالمرارة والقهر، فكر أنه لم يعرف البهجة قط في حياته، ولم يدرك كيف أخذت روحه تتغيرً وتدخل نفقاً مظلماً، فهمَ الآن لماذا يتخيل دوماً أن روحه كانت من الحرير، ثم صارت من الإسمنت...

في ظلمة الليل أمكنه أن يرى أعماقه بوضوح، وبدت له الساعات الطويلة التي يقضيها في مؤسسة البريد، يزن الطرود ويسمع شتائم الناس عن فحش الأسعار وتذمرهم من الرقابة الشديدة على كل غرض يرسلونه أو يتلقونه، والثرثرة الأبدية لزملائه في العمل حول شح الراتب وأزمة التعليم، وفساد المدراء... وفناجين القهوة والشاي التي يرشفها بلا حساب مع زملائه، التي سببت له قرحة مِعدَية، بدا له كل هذا الواقع المحبط كحجر أساس لتشييد وجهه الآخر مجرماً...

وظيفة قتلت حيوية روحه، تشعره بالذل وانعدام القيمة، خاصة حين يقبض الراتب الهزيل... في كل مرة يقبض راتبه يتخيل أنه دودة تدب على الأرض.

ولم يكن يمل من وسيلة لتخفيف إحساسه بالقهر سوى انفلات شتائم فاحشة من فمه طوال الوقت، أدهشه الكم الرهيب من الشتائم المقززة التي يعرفها، بل صار يخشى ألا يبقى في قاموسه اللغوي سوى الشتائم، لكنه يعرف بأعماقه أن تلك الشتائم الفظيعة ليست سوى خدعة رخيصة لتخفيف إحساسه بالقهر.

رجل يكره حياته ويحس أنه لا يساوي شيئاً، عمره يتبدد في رتوب خانق، رجل يكره الصيف، لأنه يلتقي بزملائه الذين وفقوا بعقود عمل ممتازة في الخارج وأصبحوا أثرياء، كان يتأمّل ثراءهم وحيويتهم، وهو يتميز من الغيظ والقهر.

لم يخطر بباله أن المجنون سيكون ساحة لتنفيس أحقاده على زمن ينتهكه ويحقره!

وفي الواقع كان الشاب صعباً دائم الصراخ والطلبات، ويحتاج لَجْمَه لصبر وَجَلَد لكن بدأت قسوة غريبة تولد من نفس رفعت، وأصبح يجد لذة في إهانة المجنون يصفعه بقوة ويصرخ به، فيفقد المجنون صوابه من الغضب والصراخ، فيحس رفعت بالنشوة كونه يذل إنساناً ويتحكم به، كما يذله مديره...

تذكر رفعت بكثير من الخزي يوم رفس المجنون بين فخذيه من دون سبب... فتكوّم الأخير على الأرض يئن من الألم... التمعت بذهنه حادثة، في الواقع كان سبب هذه الرفسة الوحشية العقوبة التي ألحقها المدير برفعت حين أرسل الكاسيتات لأحد المواطنين إلى باريس من دون أن تخضع للرقابة.

لم يعرف رفعت مقدار القسوة والإحباط في نفسه إلا حين وضعته الحياة في غرفة مع المجنون... كما لو أن حياة المجنون الذاهبة إلى غير جدوًى ولا معنًى هي مرآة لحياته التافهة...

أكان عليه أن يوجد كل يوم لساعات مع مجنون كي يرى الجلاد القابع في أعماقه ينتظر فرصة لينفث سموم أحقاده وعنفه الوحشي!

تذكر نظرات الحقد الرهيبة التي كان يتأمل فيها المجنون... والأخير يرد على نظراته بضحكات معتوهة.

وحين كان يقبض راتبه من أخت المجنون كان يحس بلذة خبيثة، أنه يقبض ثمن وحشيته مع أخيها، يقبض ثمن نذالته وحقارته، وللحظة يتخيّل نفسه المدير الذي يقبض الرشاوي، ثم يصدر عقوبات في حق الموظفين البائسين!

استكان رفعت في حزنه وخزيه، وقد انجلت أمامه حقيقته.. أدرك تماماً من هو، أدرك أن وحشيته مع المجنون ليست سوى الدليل الوحيد على انحطاط أخلاق هذا العالم، وليس انحطاط أخلاقه... وإن قسوته الوحشية مع الشاب المسكين دليل على غلاظة قلب العالم وليس على غلاظة قلبه...

لقد عاش عمره وهو يحس يوماً بعد يوم بالقهر والظلم والتهميش... الآن فهم لماذا أصبح وحشاً وشرساً... لقد مسخوا إنسانيته وأجبروه أن يعيش حياة لا معنى لها أجبروه أن يقبل براتب الذل، وأن ينحني وهو يقدم القهوة لمديره المرتشي الثري...

لم ينتبه رفعت أن نوراً أزرق شاحباً أخذ يتسلل مبدداً ظلام الحديقة نور طالع من قلبه...

عرف أنه سيبدأ رحلة الشفاء من سموم أحقاده. وسيقتل المجرم والإرهابي القابع في أعماقه...

فاض قلبه بالحب للمجنون المسكين، سيكون أمامه الزمن ليشفى، ليغسل قدمي الشاب بدموع الندم.

مجنون لا يعرف الكره.

❑❑

اليَباس

باسم عبدو

لأنني بُحْتُ بسرِّي لصديقي، وشمَّتْ امرأتي رائحة أخباري، ازدادت ذبذبات الشك عندها.. التصقت بي أكثر، وكانت أسئلتها الملحاحة تفرم علاقتنا الزوجية بأسنانها... تحوَّل صمتها المكتئب إلى اتهامات لم يكن لها مكان في حياتنا، إذ إنَّها لم تعدْ تتقبل مني ابتسامة الصباح... ارتدت ثياباً غير ثيابها، واستبدلتْ بجلسة مساءات أيام العطل في الشرفة، الانزواء والتكوّع أمام التلفاز ومتابعة مسلسل ذكرياتها. فاض صبري. صفعتها بوابل من رشقات الكلام الجارح، فنزف قلبي، ولن أتنازل عن حقي.. باركتُ حقدي، وأثنيتُ على إيمانها العميق بعدم دوام زواجنا الذي امتدَّ عقدين!!

عدتُ بذاكرتي إلى اليوم الأول لشهر العسل، زحف إليّ مشبعاً بندى وغبار المعارك، قلت:

ربّما لم تكن مدّة الخطوبة كافية للدلال، ولم تنضج ثمار الحب!!

ظلّ الخندق يحتفظ بأسراره... يزداد عمقاً واتساعاً... تسرّبتْ إليه مياه الأحلام المالحة.

وحينما يضجر حلمٌ من حياتنا، تبتلعه سمكة جائعة.. وعندما يهتزّ غصنٌ في شجرة زواجنا، تموء هرّة جارتنا العانس مُواء مدللاً!

علمتُ مؤخراً أن جارتي أرشدت امرأتي إلى شيخ مقعد. كثّ اللحية.. يكتب الحجب، ويعالج العقم.

في مساء ذلك اليوم عادت امرأتي، وجهها يطفح أملاً وثقة.. عادت باشّة ينفر الدم من

خدّيها.. كل شيء جديد في قامتها الممشوقة، شعرها مصفوف، مرتب على آخر "موضة". ترتدي فستان زفافها، وتحمل سبحة زرقاء، وسلّة ملأى بفرح تفاحي، وصرّة صغيرة من البخور.

راودتني نفسي وأنا أقلّب التفاح الأحمر والأصفر، أن أنتش غَرْفة كبيرة وأملأ فمي.

ارتبكت السعادة في نفسي.. اهتزّت أعمدة هواجسي.. أزّ صدري أزّاتٍ ثكلى.. تَخَيَّل لي أنّ سهماً أسطورياً من سهام الهنود الحمر يخترق ذاكرتي، فوقعتْ جريحة من رأسي، واستشهدت بين ذراعيّ، علماً أن السهم أخطأ الهدف.. مرّ بجانب قلبي، ثم خدش بوّابة فؤادي، واتجه إلى مكان آخر!

ابتسمتْ تفاحة تسترخي على وجه السلّة.. تضاحكت أخريات مرحّبات وشامتات.. كانت تفاحة تراقبني.. علمتُ أنها عسسٌ يطارد كل من يأكل تفاحة حمراء أو يكتب بحبر أحمر.. تقدمتْ منّي مزهوّة تتمايل وتتفاخر بأناقتها وجمالها.. تجرأت وقضمتها، فاهتزّ جسدها كراقصة. ازداد مذاقها حموضة... بدأت تتوافد إليَّ رُسل الذكريات من عالم أجهل اسمه وحدوده!

ارتفع زئبق السخونة في مواقف امرأتي وهي تتأمّلني.. بدا وجهها غريباً عنّي، وظهرت أمامها قزماً يتيماً.. خفت أن تصاب بمكروه، ولم تخف شماتتها.. تخيّلت أنني أحملها على ظهري لأغتصبها.. سرت مرفوع الرأس، محني الظهر، يتصبّب العرق المالح على وجهي. مشيت في زقاق ضيّق، ألتوي مع انعطافاته الحادة إلى عيادة طبيب يداوي الفقراء مجاناً.

يضيق الزقاق في أوّله، يتسع في آخره.. يتهافت أصحاب المحال التجارية، وصبيان الحرف لرؤيتي.. يتسمّرون على الرصيف.. يطلقون تمتماتهم وثرثراتهم بجنون، وأنا ألهث بشرود ومشقة وتعب وارتباك.. أتوقف لثوانٍ.. أتلفّت بعينين مشبوبتين بالحذر كي أستعيد قوتي وأنفاسي.. أتكئ على ساق شجرة غاصبة وصابرة مثلي.. أسمع أغنية عصفور مطارد، يقفز على غصن يابس.

طرقت أمنيات رجل عجوز طبلة أذني، مادحاً هازئاً لا أدري!! فالرجل السبعيني تدقّ نظراته رأسي.. يتمنى أن يكون الطبيب، وأن يحمل نصف المجتمع على ظهره.

دهشت المرأة! تقطّعت ملامحها حزناً وهي تصغي بألم إلى أنين امرأتي، وتساءلت: كيف تمتطي هذه المرأة ظهرك بلا خجل؟ كيف تتنازل أيّها الفارس عن فروسيتك؟

أسئلة كثيرة خيّمت فوقي.. حثتني على الصمت.. كلام شفيف أثنى على تضحيتي، ولم

أدرِ أن امرأتي العقيم أقسمت أن توفي نذرها إذ صدق (الحجاب) ولم تعترف لي إلا بعد أن كبُر بطنها وتضخّم وازداد انتفاخاً!

تخيّلت أنه حَبَلٌ كاذب. ففي غير ما مرّة كانت توهمني بأنها حامل، لكنّي لم أصدقها، قلت لها وهي تتباكى: إنها قنبلة أو لغم يستقر خلسة منذ شهور، سينفجر إذا قامت الحرب، وتكوني الشهيدة الأولى للدفاع عن الوطن.. لكني ترددت في الإفصاح عمّا تبقى من هواجسي.

وفي غفلة منها سرقت الحجاب، فكان ورقة بيضاء من دفتر تلميذ كسول، بلا كلام أو سلام.. عبارة عن نقاط وخطوط باهتة، مما زاد استغرابي، وارتفعت نسبة الحماقة إلى درجة الجنون.. عندئذ صممتُ على طلاقها، والعودة إلى حياة العزوبية. اكتشفت وأنا أراقبها من فتحة الحمّام، وهي تخلع ثيابها، أنّها سرقت مقالاتي وقصصي وكتاباتي، وكل ما نشرته في الصحف والمجلات، وصنعت منها حزاماً قماشياً على هيئة بطن امرأة حامل!!

احتدم النقاش بيننا ولم تتلاقح النوايا، وكل واحد يدافع عن مواقفه، يحاول تبرئة نفسه، وأنا ألوح لها بالحزام المنفوخ كقربة.. أعرض صورها على شاشة "الجوّال". أبين لها الحَمل الكاذب، وهرطقات جاهلة عقيم. ولم أتردد في كيل الشتائم لخدعة تظلّ تتشظى في روحي طوال عمري..

ومن شدّة قهري خبطت على الجدار بقوة، فارتجّ مؤازراً، لكنّها لم تستسلم!! قلت وأنا أفصد دمي وأقطع وريد قلبي.. أفتّت يأسي وأنثره في وجهها: ستظلين يا حبيبتي شوكة في جسد حبّنا العاري.. وقالت بعد كيدٍ وصمت خبيثين: إنني أكثر إبداعاً منك يا حبيبي، فأنت العقيم وأنا الحكيم.

2008/6/21

❑❑

الغربة

إبراهيم خريط

امتدت ستائر الظلام فوق المدينة، وخيّم سواد الليل.

السماء داكنة، والغيوم تحجب نور القمر والنجوم، ومصابيح الشوارع شموع هزيلة، بصيصها لا يخترق عتمة الظلام، وأخرى احترقت وانطفأت منذ زمن طويل.

في تلك الأثناء كان صابر العامري يحثّ الخطى حيناً ويتمهل حيناً آخر. لا يقصد مكاناً معيناً وهو يشعر بالضيق والاختناق. أعباء ثقيلة تجثم فوق صدره، تضغط بقوة وتحبس أنفاسه.

بعد ساعة من الزمن أحسّ بالتعب والضجر، فتوقف عن السير، ثم استدار عائداً إلى منزله.

صعد درجات السلم بخطى بطيئة متثاقلة إلى بيته في الطابق الرابع، أمسك المفتاح بيده وقبل أن يفتح الباب توقف قليلاً وعيناه تتطلعان إلى الباب والجدار.. كتابات، أسماء، أرقام، حروف ورموز.. حضرت ولم أجدك سأعود مساء.. جئنا ولم تكن في البيت، السهرة عند (س) نحن بانتظارك فلا تتأخر.. سأزورك غداً، انتظرني.. لا تغادر البيت هذا المساء، موعدنا كما هو فلا تنسَ.. انتظرنا.

زفر بحرقة وأسى.

هذه العبارات قرأها مرات ومرّات، لونها أصبح هادئاً باهتاً رمادياً، بعض حروفها طمست واختفى بعضها الآخر تحت طبقة من الغبار وإن كانت لا تغيب عن ذاكرته.. لقد كتبت منذ

زمن طويل.. منذ سنوات، ومنذ ذلك الحين لم يضف أحد إليها كلمة واحدة.

ترى!.. ماذا حلّ بالأصدقاء والصحاب؟ لماذا تغيّروا؟ كيف تفرّقوا وابتعدوا؟ ألا أيها الزمن القاسي ماذا فعلت بهم؟ ولماذا بات أحدهم لا يعرف الآخر.. الأصدقاء غرباء وكذلك الأقارب والجيران. وما أصعب أن تشعر بالغربة وأنت في بلدك بين أهلك ومعارفك!.

مدّ يده ومسح طبقة من الغبار غطّت الجدار والباب، وقرأ بعض الحروف.. (س) اختطفه الموت المفاجئ.. كان حساساً مرهفاً طيب القلب، لكن قلبه الطيب توقف عن النبض فجاءة.. هكذا، من دون سابق إنذار. فقالوا: هذا مرض العصر، وكلنا على هذا الطريق.

(ج) غادر الأصحاب إلى بلاد الذهب الأسود، وعدهم برسائل وهدايا. وقبل أن تصلهم رسالته الأولى وصلهم الخبر سريعاً.. مات بحادث سيارة ودفن هناك.

(ن) اختفى فجاءة. سأل عنه فلم يسمع جواباً. قابلته وجوه شاحبة، حاصرته عيون قلقة حائرة تشير إلى الذعر الكامن في أعماق النفوس، ترجو منه أن لا يسأل، أن لا يذكر اسمه، أن يتجنّب كل ما يمت إليه بصلة، أنت يتنكّر له ولصداقته.. ابتعدت عنه الوجوه، انفضّت، تفرّقت، تركته في حيرة لا حدود لها. فتفجّرت في أعماقه الشكوك والتساؤلات.. صعق، صدم، اسودّت الدنيا، انطفأ ضوء الشمس، وعمّ السواد.. شعر بأنه يغوص في ظلمة الأقبية، وزكمت أنفه رائحة العفونة والرطوبة. تساءل: هل يمكن أن......؟ لا يجرؤ أن يطرح السؤال. ثم جاء والد (ن) وإخوته من بلدتهم، جمعوا كتبه وحاجاته، وسلّموا البيت لأصحابه ورحلوا.

أما (ع) و(ر) و(ص) فقد انسحبوا بهدوء. انسلخوا.. (ع) أصبح متعهّد بناء يرافق المهندسين والأثرياء، يرتاد الأماكن الراقية ويدخّن علب التبغ المهرّبة، ويرتدي الثياب المستوردة. و(ر) فتح متجراً لبيع الألبسة النسائية وأدوات التجميل. أما (ص) فقد شغل وظيفة معتادة، ثم ازداد ثراءً عندما أصبح من ذوي المراكز والنفوذ، يمارس أعمالاً غير معتادة وأخرى مشبوهة.

أما هو.. صابر العامري فلم يعد له مكان بينهم.. تجنّبوه وصدّوه عنهم فانسحب بهدوء وقال: لا يفوز في هذا الزمان إلا الخبيث والشيطان.

أدار المفتاح وفتح الباب ودخل.. احتوته الغرفة الصغيرة.. صمت وسكون.

تلفّت يميناً ويساراً. صحف ومجلات متناثرة، أوراق نمّ إليها قلمه خلجات ما قاله (ع) عندما كان يخطو خطواته الأولى نحو عالم الترف والثراء: يا صديقي، كتبك هذه هي نقطة ضعفك، هي قيدك، هي سجنك، فتحرر منها. كثيرون باعوا كتبهم ومكتباتهم. الأثرياء

يشترونها، لا ليقرؤونها بل ليزيّنوا بها صالات قصورهم، جعلوا منها جزءاً من أثاث البيت وصفات الرقي والتقدم. تخلّص منها وأخرج إلى العالم مثلي.

أعقاب السجائر تتناثر على الأرض.. هواء فاسد.. عفونة.

عندما فتح النافذة كانت قطرات من المطر قد بدأت تتساقط. مد رأسه واستنشق رائحة المطر فشعر بشيء من الراحة، ثم أغلق النافذة وحمل المظلة وخرج من البيت مسرعاً.. يطيب له أن يمشي تحت المطر، يود أن يتنفس هواء نظيفاً نقياً.

سار على الطريق في أحياء المدينة، صادفته وجوه يعرف بعضها ويجهل أخرى. كان يبادرهم بالتحية، يودّ أن يقيم بينه وبينهم جسوراً يتمنى أن يستوقفه واحد منهم ويسأله ويكلّمه. لكنهم ما كانوا يفعلون أكثر من الرد على تحيته وهم يبتسمون.

يبتسمون.. أجل، كلهم يبتسمون، يضحكون. قال يحدّث نفسه: ما زال في الدنيا خير، الابتسامات التي ترتسم على الوجوه تعبّر عن ذلك.

استوقفه طفل كان برفقة والديه وقال: يا عم..

ردّ بلهفة: نعم حبيبي.

ـ لماذا تضع المظلة فوق رأسك؟

تلفّت حوله ورفع رأسه نحو السماء. كانت صافية زرقاء مزينة بالقمر والنجوم.

قال الطفل: لقد توقف هَطْل المطر منذ زمن طويل.

شعر بالخجل.. لهذا كان الناس يضحكون.

طوى المظلة.. وضعها تحت إبطه ومشى..

انطفأت ومضة السعادة بسرعة، اختفى بريقها الخاطف فشعر بالضيق والاختناق، وقال محدثاً نفسه بصوت يشبه الهمس: ماذا جرى لهذه الدنيا؟ وأنت يا صابر العامري هل فقدت عقلك؟

ضحك ساخراً وأضاف: ليتني فقدته، فإن المجانين في نعيم.

فاجأه سؤال: هل تحدثني؟

نظر إلى السائل وقال بحزن: بل أنا أحدث نفسي.

ضحك الرجل مستغرباً وتابع طريقه مردداً: أعانك الله.

ماذا يفعل؟ هل يعود إلى البيت؟ إلى الوحدة والعزلة والملل؟

يشعر بغربة قاتلة بعد أن انقطعت صلته بالناس.. تهدّمت الجسور، ضاقت به الدنيا، أظلمت، اسودّت.. محاصر هو، غريب، مقيّد، يعاني من العزلة بعد أن تقدّم العمر وتهافت البشر وراء مصالحهم.

ماذا يفعل؟ أين يذهب؟

قادته خطواته المتعبة المتعثرة إلى مكتبة في الشارع العام، فرحّب به الشاب الجالس وراء الحاسوب وسأله: نعم.. ماذا تريد؟

لم يسمعه فقد كان يسأل نفسه: ماذا جئت تفعل هنا يا...؟!

ثم انتبه إلى الشاب وبعد صمت قال له: أريد.. أريد نعية وفاة.

تناول الشاب ورقة وقلماً وكتب النص آليّاً، وتوقف عند الاسم، وسأل:

ـ اسم المرحوم؟

دارت الدنيا، غابت المعالم.. وجوه الأصدقاء والأحبة، دعاباتهم، ضحكاتهم، الأيام الخوالي، الليالي الساهرة، الحب، الوفاء، الأمل.. غطى السواد على الجميع.. في الحلق غصة والقلب يعصره الألم.

ردّ بشيء من الحزن والانكسار: صابر.. صابر العامري.

ـ والموعد؟ أقصد موعد الجنازة.

ـ غداً.

ـ الساعة؟

ـ برأيك ما هي الساعة المناسبة؟ أقصد الوقت الذي يسمح بحضور عدد كبير من الناس؟

ـ الثالثة أو الرابعة بعد الظهر. أما إذا كانت الوفاة في وقت مبكر من هذا اليوم فالعاشرة صباحاً من نهار الغد وقت مناسب.

ـ نعم.. هذا أفضل.

دارت طابعة الحاسوب وقذفت من رحمها أوراقاً مؤطرة بالسواد وقد برز اسمه بخط عريض في وسطها.. المرحوم صابر العامري.

ابتسم، ضحك، هزّ رأسه راضياً معجباً. رماه الشاب بنظرة استنكار. حمل أوراق النعية

وخرج.

تقاذفته شوارع المدينة.. لصق أوراق النعية على جدران الأبنية والدوائر والمدارس والجوامع. عبء ثقيل زال عن كاهله وانزاح ضيق الصدر ووجع القلب. شعر بشيء من الراحة وعاد إلى بيته، استلقى على السرير ونام بعمق كطفل هدّه طول البكاء.

في صبيحة اليوم الآتي كانت في شارع بيته حركة غير معتادة.. نشر الجيران المقاعد على الرصيف بعد أن نظفوه ورشّوا عليه الماء. وانتشر البشر على المقاعد يذكرون الله ويستمعون بخشوع إلى مقرئ يرتّل آيات القرآن، ينبعث صوته من آلة تسجيل وضعت في إحدى النوافذ.

في الساعة العاشرة سرت همهمات بين الناس، همس بعضهم في آذان بعض، ثم تحوّل الهمس إلى أصوات مسموعة، وارتسمت على الوجوه علامات الحيرة والاستغراب.

بيته مغلق ولا شيء يشير إلى أن هناك جسداً مسجّى..

قرع بعض الجيران والأصدقاء القدامى بابه وانتظروا.. تبادلوا النظرات المريبة ثم دقوا بعنف.

فجاءة انقطع اللغو.. ساد الهلع وتوقف نبض القلوب، فغرت الأفواه وجحظت العيون عندما فتح الباب وأطلّ برأسه عليهم.

صرخوا: أنت حي؟!.

استيقظت مشاعره واستعادت ذاكرته أحداث الليلة الماضية، وهمس مبتسماً: لقد فعلت النعية فعلها ـ تفضلوا ادخلوا..

ردوا بغضب: ما هذا المزاح يا رجل؟!. أي إنسان فيه ذرّة عقل لا يفعل ما فعلت.. انظر إلى البشر الذين تجمعوا في الشارع، ما ذنبهم؟

ـ ادخلوا لأشرح لكم.

لم يصغوا إلى قوله ولم يستجيبوا لطلبه. رموه بنظرات مستنكرة زاجرة، ورأى الحقد والاشمئزاز في عيونهم.

صرخ بصوت متحشرج: دعوني أشرح لكم. إذا كان موتي يقرّبكم مني فأنا مستعد للتضحية بحياتي.

أشاحوا عنه بوجوه عابسة متغضّنة.

صرخ مرة أخرى: اسمعوني من فضلكم. أنا قصدت أن..

أداروا ظهورهم وابتعدوا عنها.

نظر من النافذة.. الجيران يتناولون المقاعد ويعودون بها إلى بيوتهم، والبشر يغادرون المكان. صمت صوت المقرئ، واستبدل بشريط القرآن آخر للأغاني.

بعد دقائق قليلة خلا الشارع... انصرف الحاضرون على عجل، وابتعدوا مسرعين كأنهم في سباق.

❑❑

الحكايا المنسية

د. حسين علام

روي يا سادتي يا كرام عن شهرزاد، والعهدة على أختها دنيازاد أنها كانت كل صباح، قبل النوم، تدوّن الحكايا التي لم تكن تستطيع أن ترويها للملك شهريار بل تخفيها عنه خشية بطشه.

الفتى المغناطيس

ومما أخفت شهرزاد قولها

كان يا ما كان في سالف العصر والأوان. كان هناك فتى مليح الصفات، يعيش بقوت قليل بعيداً عن السلطان، يحزن لحزن الملكة ويفرح إذا فرحت.

استيقظ الفتى ذات صباح على داء غريب ألمّ به.. فقد كانت الأشياء تلتصق به كما لو كان مغناطيسياً جاذباً، فخبزه يلتصق بجلده كالعلق وكذا دواته وكرسيه وأفرشته.. كلها تلتصق به.

ظل المسكين على هذه الحال أياماً وليالي.. وذات يوم مرّ بقصر السلطان مثقلاً بقذارات المدينة، وكان بالباب حارس رابض متيقظ عيناه تقدحان الشرر.

ولما كان قريباً منه انجذب خنجر ذلك الحارس وطار في السماء والتصق به. فلما أحس به عرفه فأخذته الرهبة وقال لنفسه.

ـ هذا سلاح حارس الملك بين الأوساخ التصق بي ولا ذنب لي، ينبغي أن أعيده له لعله

يكافئني.

ولما اقترب الفتى من باب القصر شاهراً الخنجر ينوي إعادته جزع الحرس وفزع الناس وصاح العسس قائلين أن الفتى يريد قتل الملك. فهاجت العساكر وماجت وأسرعوا إليه فأجهزوا عليه وأردوه قتيلاً.. ولا ذنب له سوى أنه أحب الملك وهاب الحرس.

الملك ذو الرأسين

ومما أخفت شهرزاد قولها

قال الملك ذو الرأسين: اقتلوه واصلبوه حتى يكون عبرة لغيره.

ـ كلا أكرموه وأطلقوا سراحه فما سرق إلا لفقره هنا حار الوزير وتردد

ـ ماذا سأفعل به.. لعلي سأكرمه وأطلق سراحه ثم أقتله وأصلبه حتى يكونا راضيين.

إنه لمأزق حقّاً فأحدهما عادل والآخر ظالم وأنا في حيرة من أمري في كل مرة.. وإذ هما شخص واحد برأسين فسأنفّذ أمرهما معاً.

كان الملك هكذا:

رأس أشيب هادئ ينبعث منه الوقار والابتسام، ورأس عبوس مظلم ينبعث منه الخبث والغضب. وكان هذا دأبهما، كلما حكم أحدهما غضب الآخر ونقض ما جاء به صاحبه. وكان الوزير متعباً حقًّا وحائراً، يتخلص منهما. شاور عقله فأوحى إليه أن يقتل أحدهما. فانتظر حتى نام الرأس العادل وهمس للظالم

ـ لولا أن قتلته سيدي فتتخلص منه وتحكم بما أنت أهل له.

قال: كيف السبيل إلى ذلك وبدننا واحد فإن سممناه هلكت في تبعته.

فأشار الوزير

ـ لنرم بعنقه بعدما نخدر بدنكما فيخلو لك الأمر بعده

قال: عليك بالسياف اللحظة فأنا لا أستطيع الانتظار.

قال الوزير: مهلاً.. مهلاً سيدي.. أما السياف فمن شيعته إن أشركناه في الأمر افتضح

سرنا.

قال الظالم

ـ فبِمَ تشير؟.

قال الوزير: نؤجر أحد الصعاليك القتلة فيريحنا منه.

قال الملك

ـ افعل ولك ما تريد.

خرج الوزير متخفياً ليلاً إلى حارات الفقراء والصعاليك وجاء بأحدهم وقال له

ـ ستقتل الملك الليلة وهذا المال لك.. ليس في القصر سواهما نائمين اللحظة، خذ هذا السيف وأقطع الرأس العادل.

ثم تركه بعدما دله على الطريق وأخبره كيف يفعل. وجاء الصعلوك ودخل من باب القصر حيث وجد الوزير ينتظره. حتى إذا دخل غرفة السلطان واقترب من سرير الملك أشهر سيفه وقطع أحد الرأسين وهمَّ بالخروج.. لكنه أحجم لحظة لأن الأمر اشتبه عليه.

ـ لعلي لم أقطع الرأس المناسب فهما متشابهان. كيف لي أن أعرف الرأس الذي أراد الوزير.

أجهز على الثاني فطار متدحرجاً في الدماء كصاحبه. هنا ضحك الصعلوك وقال في نفسه وهو يهرب خائفاً.

ـ عليهم الآن أن يختاروا ملكاً آخر برأس واحد. ظالم أو عادل ذلك شأنهم.. المهم أني قبضت.

الأعرابي الأحمق

وحكي أن رجلاً أعرابياً التقى بأبي ذر العصري يسرح على وجهه، لا يلتفت إلى الناس. عليه غبرة ويعلوه الحزن والإجفال من كل حي. فسأله.

ـ ألست أنت القائل.. عجبت لمن لا يجد قوته كيف لا يخرج على الناس شاهراً سيفه؟

قال: بلى أنا قلته

قال: ولِمَ لَمْ تفعل وأنت أفقر الناس وأقلهم قوتاً.

قال وقد تنحى عنه: يا أحمق لو كنت أملك ذلك السيف لكنت أغناهم. ألا ترى أن أصحابه هم اليوم ذوو المال والسلطان.

فاستحى الرجل ثم قبل رأسه وانصرف إلى شأنه.

الفزّاع المخدوع

ومما أخفت شهرزاد قولها

حكي أن فزاعاً سئم مهنته فقرر أن لا يخيف الحيوان والطير أبداً. لأنه أضحى عدوًّا للكل فهو لم يختر لنفسه ذلك العمل بل حشوه قشاً ونصبوه وسط الحقل. فخرج ليلاً يريد المدينة لعله يجد عملاً أنسب له. وعندما وصل إلى مقصده وجد المدينة خالية إلا من غربان تطارد الناس وتأكل خبزهم من على رؤوسهم وتنغص عيشتهم.

وإذ هم في بلواهم هذه أبصروا بالفزاع مقبلاً يتعثر في قشه الذي يتناثر من ثقوب صدره وجيوبه. فناشدوه أن ينقذهم وإن فعل كانت له عندهم الحظوة والمكانة. فاشترط إليها بعد طول تردد أن يبحثوا له عن عمل آخر يصلح له. ولما وعدوه وأغلظوا له الأيمان وثق بهم وأسرع إلى الغربان يريها وجهه ويشير عليها بقبعته الممزقة. فطارت وغابت عن الأنظار.

وظل الفزاع أيّاماً وليالي على تلك الحال حتى خلت المدينة من الغربان وبقي وحده وسط ساحة الاستقلال، فصار أهلها يتقززون منه.

ـ كيف لهذه القشة البالية أن تعمر مكاناً تحت تمثال الملك السيد. هذا لا يليق بمدينتنا المشهورة في الأمصار.

وراحوا يصرخون ويشتمون، ويطلبون منه أن يغادر فذكرهم بوعدهم فضحكوا.. وعاودوا معه فذكرهم ولم يتزحزح من مكانه.. ولما أعيتهم الحيل معه عمدوا إليه فأحرقوه جزاء جرأته.

الفلاح

قالت شهرزاد

أجدبت الأرض ذات سنة وشحّت السماء فترك فلاح أرضه ليبحث عن العمل فوجده عند أحد الموسرين بالمدينة. فقد كلفه بشراء (كيلوغرام) كامل من كبد الخراف كل يوم للكلب الذي

يحرس القصر. وكان الفلاح يأخذ من الكبد نصفه كلما اشترى. ثم أخذ مع مرور الزمن يستأثر بالكبد كله ويعطي الكلب المسكين بقايا الطعام فهزل ومرض. وانتبه صاحبه لحاله ذات يوم فجاء به إلى الفلاح يستفسره

قال: ما أظن إلا أنك سارق.

قال الفلاح مندهشاً: وماذا سرقت يا سيدي.

قال الموسر حانقاً: سرقت كبد هذا الكلب. ألا ترى مرضه وسقمه.

غضب الفلاح وثارت حميته على نفسه كما كان يفعل على أرضه وعرضه وصاح: أيأكل كبداً طرياً بينما نموت من الجوع.. ألسنا ننفعك أفضل من هذا الحيوان. قال الموسر وقد اشتد غيضه: اسكت يا كلب

حنق الرجل وحمل على سيده شاهراً عصاه فقفز إليه الكلب الجائع فصرعه ونهشه من رقبته فقال السيد يخاطب الفلاح وهو يتخبط في دمه: هل علمت الآن لِمَ كنت أعطيه كبداً طريا؟.

جوع... جوع

ومما أخفت شهرزاد قولها

إن أحدهم استيقظ مرة من نومه وهو جائع جوعاً ضارياً، فتوجه إلى المطبخ وأعد طعاماً وقبل أن يغسل وجهه أخذ يأكل بنهم وهو سعيد بهذه الشهية. لكنه ما إن فرغ حتى عاوده الجوع الضاري يقرص معدته فعاود طهي الطعام والأكل ثم جاع مرة أخرى فعاود الأكل.. ثم أكل ولم يظفر بالشبع أبداً.

سأل الرجل نفسه

ـ أيمكن ذلك؟.. هل أنا الشخص ذاته الذي كان قبل أيام أنا الذي يأكل في مواعيد. أنام في الموعد.. أصافح أصدقائي بموعد أكلم زوجتي وألاعب أولادي.. كل ذلك بمواعيد محددة.. أنا أصاب بهذا الاضطراب.. لعلي أحلم. ثم دلف إلى الشرفة ليتنشق الهواء ويفكر في بليته.

لما فتح باب الشرفة وأطل منها على المدينة وجد الشوارع خالية والمحلات مغلقة وأوراقاً كثيرة كالمناشير تعبث بها الريح وتأمل الحيطان فإذا عليها ملصقات هنا وهناك مكتوب عليها

بخط أسود قاتم.

إجراءات جديدة

لقد رشت المدن والقرى والبحار والغابات بغاز مفيد للحاكم ولكم.. إنه يجعل الإنسان يجوع ليأكل ليجوع مراراً..

وهذا لكي نجنب شعبنا العزيز مشقة التفكير نحن نفكر لكم فلا تشغلوا بالكم.

الجني

قالت شهرزاد.

حكى أحدهم قال:

كنت واقفاً مرة من دون حراك عند أحد أعمدة الكهرباء المطفأة عندما غربت الشمس وأظلم المكان. كنت أقف هناك أنظر إلى العالم من ثقب إبرة. فإذا بطفل يسألني وهو ينظر إلى شعري الكث ومعطفي الشتوي الداكن.

ـ هل تسكن هذا العمود؟

قلت مندهشاً من هذا السؤال.

ـ نعم.. ولِمَ؟

قال وقد بدا الفزع على قسماته: هل أنت جني؟

هنا جحظت عيناي واقتربت منه نافثاً دخان السيجارة من منخري.

ـ همْ.. أنا جني.. سآكلك الليلة.. أدخل تحت الأرض وأخرج عند سريرك وآكلك.. هَمْ.. هَمْم..

لكن الابتسام غلبني عندما فزع الولد وتراجع. فضحك وانصرف وثبا وهو يقول: هاي..

هاي.. لقد تبسمت.. لست جنياً.. لست جنياً.

وقفت هناك مبتهجاً قليلاً لكن سرعان ما عدت إلى انقباضي عندما تذكرت أني انتحلت شخصية المخبرين في بلادي وخشيت على نفسي من أية وشاية فأسرعت إلى المقهى متخفياً بين جموع البطالين.

قصة حائط

كان يتألم وهو يرى المعاول تهوي على الحائط جاره فتطيّره حجارة فحجارة. وفكر أنهم سيهدمونه لا محالة بعد ساعة بعدما ما ينتهون منه، فقرر أن يهرب. ولما فرغوا من صاحبه استراحوا للطعام فغافلهم وأطلق ساقيه للرّيح.

كان حائطاً قديماً شهد مجد الملوك الذين مضوا، وحضر حروباً ضارية كما أنه شهد أيضاً أياماً سعيدة. استمع طويلاً إلى همسات العشاق والمتآمرين، شهد خيانات الوطن وانتصارات الأبطال.

كان حائطاً أثرياً ولم يخف فخره بذلك. لكن الناس في هذا الزمن الأرعن لم يكونوا ليحترموا أحداً حتى لو حائطاً تاريخياً.

عند مغيب الشمس أخذ الحائط يتجول وهو يفكر فيما سيصنع فإذا بطفلة تستوقفه وتبتسم له وتعطيه حجراً صغيراً سقط منه. شكرها وراح متخفياً إلى خارج المدينة.. وقرر بينه وبين نفسه أنه لا يزال ذا فائدة. كان يتأمل البنايات الجديدة وحيطانها المبنية من الإسمنت والحديد فاغتم.

كان كلما رأى بشراً التصق بأحد الحيطان وهو يتأسف له بحرارة. وكلما مرت دورية الشرطة توقف في مكانه خائفاً. وبعد طول تسكع جلس في إحدى الحدائق المهجورة كثيرة الحفر حيث كان بعض الأطفال يلعبون قبل الظلام. وفكر في نفسه

ـ يا لك من أحمق، قرون وقرون مرّت وأنت لا تعرف أن العالم تغير وأن الحجارة أصبحت "موضة" قديمة.

ـ وإذا هو في انشغاله ذاك سمع الناس يتصايحون مسرعين إلى طرف الحديقة.

لقد وقع طفل في البئر القديمة فذهب يستطلع الأمر... أوف.. لقد سلم المسكين وأخرجوه مخدوشاً فقط فالحمد لله.

لما أراد الحائط أن ينصرف أمسكت به الطفلة وقالت له: عمي الحائط.. ألا يمكن أن تفعل معروفاً؟

ـ نعم يا ابنتي.. اطلبي ما تشائين.

قالت: هذه البئر.. وأشارت إليها بيدها الصغيرة.. في كل مرة يقع فيها واحد منا كلما لعبنا هنا.

هنا أشرق وجه الحائط القديم ثم أسرع فارتدم في البئر. ومنذ ذلك اليوم لم يجد أحلى ولا أجمل من لعب الأطفال على صدره وهو يحميهم من الوقوع في ذلك الجوف المخيف.

رمى وما رمى

ومما أخفت شهرزاد قولها

يحكى يا سادة يا كرام، أنه في قديم الزمان وسالف العصر والأوان، أن ملكاً تنبه بعد طول إهمال أنه لم يقلد أحداً من رعيته وسام القناعة الذهبي.

فصاح في وزيره

ـ اليوم عيدي الوطني ولم أقلد أحدهم وسام القناعة. فجئني بعالم من العلماء.

فقال الوزير وهو يأسف: سيدي الملك علماؤنا هربوا إلى عدوك الذي قويت شوكته بهم وراح يقتطع من أرضنا كل عام ولاية.

فقال مطرقاً: لا بأس.. فليكن شاعراً مفلقاً..

قال الوزير: سيدي الملك إنهم في السجون جميعاً فمنهم من جن ومنهم من قتل وما بقي كف عن الشعر وراح يمسح الأحذية...

هنا استشاط الملك غضباً وقال: كفى.. كفى.. اخرج إلى المدينة وجئني بمن أقلده الوسام في ملأ من الناس اليوم بعد الظهر.. وإلا رميت رأسك أنت..

خرج الوزير مسرعاً إلى السوق وهو جزع على نفسه. كان يسأل الناس أن يتقلدوا الوسام فيهربون خوفاً من بين يديه كالنعام. ولما أعيته الحيل قفل راجعاً إلى القصر مفكراً في بليته، فإذا بباب المسجد رجل فقير أصم أبكم أعمى يمد يده متسولاً فأخذه إلى الملك وهو ينتظر في غمرة من الناس الذين ينتظرون معرفة سبب جمعهم.

قال الوزير: هذا سيدي أقنع الناس وأكثرهم ولاء للملك.

فسرّ هذا وطرب فخطب في الحشد خطبة القناعة والرضا بالمكتوب متمنطقاً متفيقهاً. ثم أقبل على الرجل وأعطاه وسام الذهب. وما إن وقع في يد الرجل حتى خطفه ولقمه يحسبه خبزاً فلما وجده بارداً وتقراه بيده وعلم أنه شيء لا يؤكل، رمى به في وجه صاحبه. وانصرف تدق عصاه البلاط والناس صامتون يتنحون عنه مشدوهين يقولون في أنفسهم.

ـ إنه لأحمق لا يعلم قيمة ما رمى وفي وجه من رمى.

❑❑

في الذكرى الخامسة لرحيلي

علي خيون

مرت أمس، الذكرى الخامسة لرحيلي، لم يزرني أحد، انتظرت حتى اختفت الشمس، وجاء الليل بجيش مدجج بالظلام، فاحتل المكان كله، وصار الأمل ضعيفاً بقدوم شخص عزيز.

أتذكر تلك الساعات الصعبة، حين ارتبك وقع الحياة في المنزل، الجيران جاؤوا مبكرين، أما الأقارب فقد تقاطروا فزعين كأنهم لم يسمعوا من قبل بشيء اسمه الموت.

حفظت سورة (يس) بسبب تلك الواقعة، ظل رجل حزين الصوت، يتلوها مراراً كأنه ينعَى بصره الذي فقده طفلاً، فلم ير جمال الحياة كما لم ير بشاعتها، أما أنا الذي رأيت كل شيء، فقد تألمت منتظراً مع الآخرين ما يحدث لأمي العجوز، ساعة تعرف تفاصيل رحيلي، وسمعت أحدهم يسأل صاحبه:

ـ هل نخبر والدته؟!

رافقتهم إلى حيث كانت والدتي تصلي بخشوع، انتظرنا حتى فرغت من دعاء طويل، وقبل أن ينطق أي منا بكلمة، قالت قلقة:

ـ تأخر ابني على غير عادته، لكنني دعوت له، وكلما دعوت بهذا الدعاء الذي أحفظه عن ظهر قلب، طرق فلذة كبدي الباب..

وأضافت بعد لحظة صمت:

ـ منذ أكثر من ثلاثين عاماً وأنا أدعو له.. إنه وحيدي. هو كل شيء عندي بعد الله سبحانه!!

وتطلعت إلى الباب بيقين وتفاؤل على أمل أن يدخل منه أو يطرقه، لكن أكبرنا سنًّا قال:

ـ كل شيء بأمر الله سبحانه وتعالى.. فقد لا يعود حيًّا يا خالة.. أنت تعرفين الظرف الآن..

ساد صمت عميق، أجهشت بعده بالبكاء، وقالت بقلب يابس نزف كل دمه في لحظة واحدة:

ـ إن أخذوا ولدي الوحيد، فعندي من أستجير به.. إنه عزيز قوي يأخذهم واحداً واحداً..

وكررت من دون أن تستوضح أَزْيدَ متأملة السماء:

ـ خذهم.. خذهم أخذ عزيز مقتدر.. احرق قلوبهم كما حرقوا قلبي..

ومسحت دموعها بفوطتها وقالت:

ـ خذهم يا رب.. سأربط فوطتي.. وأصوم أياماً ولن أحل الرباط أو أفطر حتى تأتيني بمن سرقوا شبابه أذلاء مهانين!!

وأضافت بتصميم وعناد:

ـ لن أفطر حتى يظهر ما يشفي صدري!!

في اليوم التاسع لرحيلي، لحقت بي والدتي، لم يكن الربيع حاراً، فلم تشكو من ظمأ شديد أو جوع مهلك، لكنها لم تر أية علامة تدل على أن من مزقوا كبدها سقطوا في أيدي العدالة أو ندموا أو تراجعوا عن غيهم أو ظهروا أمام الملأ يعترفون بأكاذيبهم ونواياهم السود، فماتت كمداً وحزناً.

كان الصبر زادي في وحدتي حتى جاءت الذكرى الأولى لرحيلي، فسعدت بمن جاء، أحصيت يومها أقاربي وأحبائي الذين حطت بهم سيارات كبيرة، فشعرت بارتياح عميق، لكنني افتقدت تلك الصبية التي همت بها حباً منذ سنين، وآلمني أنني سمعت أحد الحضور يقول لصاحبه:

ـ لم تأت الحسناء؟! هل سمعت عنها شيئاً؟!

ـ يقال إنها تعرضت من بعده لإغواء شيطاني!!

ـ أيعقل ذلك؟! لا أفهم قصدك!!

ـ سأشرح لك كل شيء..

آلموا روحي، لا يصح أن يتحدث الإنسان على نحو صريح في مكان ذي رهبة، لكنني في الذكرى الثانية لرحيلي، لم أصبر حومت حول غرفتها، وبوغت بها تضطجع إلى جانب

رجل يشخر، كان كلاهما يدير ظهره للآخر، ملابسهما الداخلية سقطت قرب السرير، شرب كثيراً، تمتع على نحو فاضح ونام، اقتربت منها فشهقتْ وانكفأت على ظهرها، فبدت مثل حورية خرجت من أعماق بحر واسع.

سحبت شرشفاً وغطيت جسدها العاري، استيقظ فجاءة كمن أدرك وجودي، تطلع بعينين حمراوين إلى المكان، وعندئذ سحب الشرشف عن جسدها، وتطلع إليها وهي نائمة كلصٍّ يتفحص كنزاً، وأبقاها كما هي، وهجم بسرعة نمر جائع يفترس غزالاً.

أغمضت عيني، كان صرير الأريكة يؤلم روحي، وسمعت والدتي تقول:

ـ عد يا بني.. لن يطول الأمر حتى يأتي إلينا كل سارق خائن!!

وأضافت بعناد:

ـ لم أفطر.. ريقي ناشف حتى الآن.. لن أفطر حتى يظهر الحق!!

في الصباح، استيقظت الصبية من حلم غريب، قالت:

ـ رأيت في المنام شاباً كان معي في الجامعة!!

كانت ذاهلة، وكان يأكل بشراهة ويختلس النظر إلى ساقيها الجميلتين، قال ضاحكاً:

ـ أضغاث أحلام..

قالت صادقة من دون أن تغسل وجهها أو تفطر:

ـ لكنني رأيته كما أراك الآن..

ـ وبعد؟!

ـ كان متأملاً وستر جسدي وسألني إن كانت نواياك صادقة معي فقلت لا أدري!!

ضحك وسأل بسخرية:

ـ هل يعرفني ذلك الشبح العاشق؟!

قالت بانفعال:

ـ يعرفك!!

ـ إنه حبيب القلب.. أليس كذلك!!

فواصلت بانزعاج شديد:

ـ قال لي احذري.. إنه مخادع.. سيجعلك أرضاً مهجورة توطأ من كل قدم!!

شحب وجهه، ارتبك، ارتدى ربطة العنق بسرعةٍ وارتباك، مشط شعره، قال وهو يهم بالخروج:

ـ الموتى في دار الحق ولا يقولون إلا الحق!!

❑❑

في الذكرى الخامسة لرحيلي

علي خيون

مرت أمس، الذكرى الخامسة لرحيلي، لم يزرني أحد، انتظرت حتى اختفت الشمس، وجاء الليل بجيش مدجج بالظلام، فاحتل المكان كله، وصار الأمل ضعيفاً بقدوم شخص عزيز.

أتذكر تلك الساعات الصعبة، حين ارتبك وقع الحياة في المنزل، الجيران جاؤوا مبكرين، أما الأقارب فقد تقاطروا فزعين كأنهم لم يسمعوا من قبل بشيء اسمه الموت.

حفظت سورة (يس) بسبب تلك الواقعة، ظل رجل حزين الصوت، يتلوها مراراً كأنه ينعَى بصره الذي فقده طفلاً، فلم ير جمال الحياة كما لم ير بشاعتها، أما أنا الذي رأيت كل شيء، فقد تألمت منتظراً مع الآخرين ما يحدث لأمي العجوز، ساعة تعرف تفاصيل رحيلي، وسمعت أحدهم يسأل صاحبه:

ـ هل نخبر والدته؟!

رافقتهم إلى حيث كانت والدتي تصلي بخشوع، انتظرنا حتى فرغت من دعاء طويل، وقبل أن ينطق أي منا بكلمة، قالت قلقة:

ـ تأخر ابني على غير عادته، لكنني دعوت له، وكلما دعوت بهذا الدعاء الذي أحفظه عن ظهر قلب، طرق فلذة كبدي الباب..

وأضافت بعد لحظة صمت:

ـ منذ أكثر من ثلاثين عاماً وأنا أدعو له.. إنه وحيدي. هو كل شيء عندي بعد الله سبحانه!!

وتطلعت إلى الباب بيقين وتفاؤل على أمل أن يدخل منه أو يطرقه، لكن أكبرنا سنًّا قال:

ـ كل شيء بأمر الله سبحانه وتعالى.. فقد لا يعود حيًّا يا خالة.. أنت تعرفين الظرف الآن..

ساد صمت عميق، أجهشت بعده بالبكاء، وقالت بقلب يابس نزف كل دمه في لحظة واحدة:

ـ إن أخذوا ولدي الوحيد، فعندي من أستجير به.. إنه عزيز قوي يأخذهم واحداً واحداً..

وكررت من دون أن تستوضح أَزْيدَ متأملة السماء:

ـ خذهم.. خذهم أخذ عزيز مقتدر.. احرق قلوبهم كما حرقوا قلبي..

ومسحت دموعها بفوطتها وقالت:

ـ خذهم يا رب.. سأربط فوطتي.. وأصوم أياماً ولن أحل الرباط أو أفطر حتى تأتيني بمن سرقوا شبابه أذلاء مهانين!!

وأضافت بتصميم وعناد:

ـ لن أفطر حتى يظهر ما يشفي صدري!!

في اليوم التاسع لرحيلي، لحقت بي والدتي، لم يكن الربيع حاراً، فلم تشكو من ظمأ شديد أو جوع مهلك، لكنها لم تر أية علامة تدل على أن من مزقوا كبدها سقطوا في أيدي العدالة أو ندموا أو تراجعوا عن غيهم أو ظهروا أمام الملأ يعترفون بأكاذيبهم ونواياهم السود، فماتت كمداً وحزناً.

كان الصبر زادي في وحدتي حتى جاءت الذكرى الأولى لرحيلي، فسعدت بمن جاء، أحصيت يومها أقاربي وأحبائي الذين حطت بهم سيارات كبيرة، فشعرت بارتياح عميق، لكنني افتقدت تلك الصبية التي همت بها حباً منذ سنين، وآلمني أنني سمعت أحد الحضور يقول لصاحبه:

ـ لم تأت الحسناء؟! هل سمعت عنها شيئاً؟!

ـ يقال إنها تعرضت من بعده لإغواء شيطاني!!

ـ أيعقل ذلك؟! لا أفهم قصدك!!

ـ سأشرح لك كل شيء..

آلموا روحي، لا يصح أن يتحدث الإنسان على نحو صريح في مكان ذي رهبة، لكنني في الذكرى الثانية لرحيلي، لم أصبر حومت حول غرفتها، وبوغت بها تضطجع إلى جانب

رجل يشخر، كان كلاهما يدير ظهره للآخر، ملابسهما الداخلية سقطت قرب السرير، شرب كثيراً، تمتع على نحو فاضح ونام، اقتربت منها فشهقتْ وانكفأت على ظهرها، فبدت مثل حورية خرجت من أعماق بحر واسع.

سحبت شرشفاً وغطيت جسدها العاري، استيقظ فجاءة كمن أدرك وجودي، تطلع بعينين حمراوين إلى المكان، وعندئذ سحب الشرشف عن جسدها، وتطلع إليها وهي نائمة كلصٍّ يتفحص كنزاً، وأبقاها كما هي، وهجم بسرعة نمر جائع يفترس غزالاً.

أغمضت عيني، كان صرير الأريكة يؤلم روحي، وسمعت والدتي تقول:

ـ عد يا بني.. لن يطول الأمر حتى يأتي إلينا كل سارق خائن!!

وأضافت بعناد:

ـ لم أفطر.. ريقي ناشف حتى الآن.. لن أفطر حتى يظهر الحق!!

في الصباح، استيقظت الصبية من حلم غريب، قالت:

ـ رأيت في المنام شاباً كان معي في الجامعة!!

كانت ذاهلة، وكان يأكل بشراهة ويختلس النظر إلى ساقيها الجميلتين، قال ضاحكاً:

ـ أضغاث أحلام..

قالت صادقة من دون أن تغسل وجهها أو تفطر:

ـ لكنني رأيته كما أراك الآن..

ـ وبعد؟!

ـ كان متأملاً وستر جسدي وسألني إن كانت نواياك صادقة معي فقلت لا أدري!!

ضحك وسأل بسخرية:

ـ هل يعرفني ذلك الشبح العاشق؟!

قالت بانفعال:

ـ يعرفك!!

ـ إنه حبيب القلب.. أليس كذلك!!

فواصلت بانزعاج شديد:

ـ قال لي احذري.. إنه مخادع.. سيجعلك أرضاً مهجورة توطأ من كل قدم!!

شحب وجهه، ارتبك، ارتدى ربطة العنق بسرعةٍ وارتباك، مشط شعره، قال وهو يهم بالخروج:

ـ الموتى في دار الحق ولا يقولون إلا الحق!!

❑❑

أوراق من الدفتر اليومي

محمود حسن

1 ـ الورقة الأولى ـ خيبة

متعباً كنت، وكان قلبي يرشح حزناً، حين كان ينهض من ركنه، يدٌ تقبض على العكاز ويد تمتد في الفراغ، وكانت البيوت في قريتنا تبدو راقدة في أفق من سواد. ولم تكن بي رغبة في النوم، فتحت صندوق الذاكرة، أبحث عن وجهي الذي كان وجهي، وصوتي الذي كان صوتي، في الصيف وفي الخريف، في الشتاء وفي الربيع، في الشوارع وفي الطرقات، في محطات الغيم والمطر، في الحب القديم وفي الأحلام الميتة بين العشب والشجر، في قافلات الليل، في لحن المدى البعيد، في أنجم الصبر، وفي خبز الزمن المر، في وجه طفل جائع، وفي عالم الإنسان الشاهق، في بحار مستديرة وفي زمن القيظ والحيرة، في اللحم وبالعظم في البرق وبالرعد، في قمصان الدم، وفي وجه صباح يدغدغ أزهار الشمس، في جفن صبي يولد في ذاك البيت الطيني الكبير، في صدى الحلم القديم.

أذكر ذات صيف، كان الزمان أخضر، والمكان أخضر، يوم غادر القطار محطته الأولى، مسكوناً بالحلم، مسكوناً بالغبطة، بنكهة العشب، بنبض الشجر، ممتداً على طول الطريق، يرقص مفتوح النوافذ للهواء الطلق القادم من أرض الزمن الجديد، وهاهو القطار في المحطة الستين يعود مجروحاً نازفاً، حزيناً على موت الصيف الأخضر الجميل.

2 ـ الورقة الثانية ـ أمي:

أذكر وجهاً مكفناً بالعشب وضوء القمر، وجسداً من كبرياء الشمس وخضرة الشجر، وأذكر شجرة نبت في ظلها شجر، وشجرة بعظمة الشجر، تتّكئ على يباسها وتهوي كما يهوي الشجر.

3 ـ الورقة الثالثة ـ أبي الذي مات مرتين ـ الخبر:

كان الوقت مساء، وقمر الليلة الخامسة عشرة من الشهر العربي بدرٌ مستدير مشبع باللون الذهبي، يترنح صاعداً عند حوافي السماء الشرقية، وكانت الأشجار تتمايل مع هبات النسيم التي تحمل معها رائحة الدفء، يشعّ من جدران البيوت، وقشرة التراب الأسود، وفي مثل هذه الليالي المضيئة ينسى الفلاح تعب النهار ويحلو للرجال والنساء السهر على المصاطب البيض المتوضعة أمام البيوت، كما يحلو للشباب والصبايا المشي على الطرقات، يحلمون ويسرحون مع القمر السارح وسط الفضاء الأزرق، وحين يمرُّ فوق تلك المصاطب، يذكر الناس بالقصص والروايات، عن الأجداد وعن سفربرلك، عن المصائب والأخطار، عن الأولياء الخلّص، وعن العشاق الذين نقشوا حكاياتهم على سطح الماء الرقراق. عن التعب، عن الأمل بموسم قادم حاملاً معه الأمل والخلاص. وبين الحديث والصمت تدور بينهم كاسات المتة صامته ومنصته لكل ما يقال على تلك المصاطب، وحين تسترخي الأجساد تكبر ظلال الأشياء بالأحداق، فيستعد الناس للغوص في بحر الظلام، في تلك الساعات تخلو الأذهان من أي شيء، غير الاسترخاء ودفن النهار الميت في رحم الليل المقبل، فنباح أي كلب، أو خروج أية دابة من زريبتها يحدث ضجة قد تحمل معها الخوف والنذير، فكيف إذا انتشر خبر عن رجل إنه مات وهم يعبرونه ميتاً منذ عشرين عاماً..؟

4 ـ الورقة الرابعة ـ الميتة الأولى:

ـ الناس كل الناس في ناحيتنا، يعرفون رجلاً ـ كان اسمه الشيخ عباس ثم لقب بأبي إبراهيم ـ مسكوناً بعشق الأرض، فلاحاً من أولئك الذين اخضرّت بهم الأرض من مئات السنين، يعرفونه حين كانت يداه تمزقان كبار الصخر، وتقلب التراب الأسود، ويعرفونه حين كانت المناجل تستلُّ من مخابئها، وشفارها تلفُّ قامات الزرع الأصفر، يذكرونه حين كانت المذاري ترتفع وتتقلب في الهواء والبيادر تغفو على حلم أسمر، في سفوح الجبال وفي الطرقات يذكرونه، وفي السهرات الشتائية يذكرون أحاديثه العذبة، وحكاياته عن الماضي، يعرفونه إذا اشتغل لا يتعب من الشغل، وإذا نام لا يستريح، ويذكرون أنه قنع من الدنيا بأقل من القليل، ورضي أن ينام تحت سقف خشبي واطئ ويذكرون قبل عشرين عاماً، وقبل مجيء الشتاء تماماً فقد أبو إبراهيم بصره واختفى ظله من الحقول والطرقات، والفلاح في تلك القرى

البعيدة يخيفه فصل الشتاء، لأن الشتاء يعني اختفاء الشمس وهبوب الرياح الباردة، ويعني في الحقول تساقط الأوراق الخضراء، آخذة معها الأمل والرجاء، ومجيء الشتاء يعني أن يستدين الفلاح من التاجر أو الأفندي الملابس الصوفية والمؤن الناقصة، وكل الحاجات التي يمكن أن يحتاجها لمدة فصل كامل، وفي الشتاء يلتصق الفلاح بالبيت والموقد والمرأة. يجلسون حول المواقد وعلى النار المشرئبة تتراقص المياه داخل إبريق المتة، في تلك الساعات تتلاشى المسافات، وتذوب الأشياء في ذهن الفلاح، فيتذكر حضن المرأة الذي يتسع من حوله رائحة الدفء والطمأنينة، في أول شتاء بقيت صورة أبي إبراهيم وحكاياته ماثلة في الأذهان، وقالوا /المؤمن مصاب/ وإن العذاب في الدنيا ليس إلاَّ تخفيفاً للذنوب ورحمة في الآخرة، وفي الشتاء الثاني، كانوا يذكرونه في المناسبات، فيطلبون له الرحمة والخلاص، وشتاء بعد شتاء دخل اسمه مقبرة الذاكرة، ثم بعد عشرين، يظهر فجاءة ويقولون إنه مات.

5 ـ الورقة الخامسة ـ الميتة الثانية:

في ذلك البيت الرمادي الذي جمع أحجاره حجراً حجراً ومع كل حجر دفن حلماً في البيت الذي انفتحت أبوابه للهواء والشمس والذي يشتم فيه رائحة الخصب ودفء الليالي الشتائية الطويلة، في البيت الذي بناه حين كانت القرية برجالها ونسائها تتقاسم التعب، وتتقاسم الرغيف، في البيت الذي ارتفع على أعمدة من الحب، فاستطاع أن يقف صامداً في وجه الزمن، كان قد طلب أن يقام جدار في إحدى زواياه. مكان ضيق بحجم السرير تماماً وأن تكون أدواته الخاصة. إبريق الماء، العكاز، الحذاء الأسود القديم، المنشفة معلقة على قائمة السرير، العلبة النحاسية الصفراء الذي يضع فيها التبغ البلدي المفروم في ذلك الركن الذي قضى فيه خمسة وعشرين عاماً من الظلام، في نفس السرير الذي ماتت فيه امرأته، وجدوه متكئاً على ظهره، من حوله أشيائه مرتبة الحذاء الأسود القديم تحت السرير المنشفة معلقة بقائمة السرير، علبة التبغ وحجر القدح وإبريق الماء بجانب السرير، عيناه مفتوحتان، ويداه: يد تقبض على الكاز، ويد ما تزال ممسكة بقائمة السرير الحديدية.

في ذلك الركن الضيق تجمّع بعضهم حول بعض قال: إنه ميت، وبعضهم قال: لا كان كل فريق يطلب من الآخر أن يثبت صحة قوله، من دون أن يجسر على الاقتراب منه. حتى تقدّم صبي من حفدائه، وعانقه وهو يصرخ جدي مات.. جدي.. مات عندئذ تأكدوا إنه ميت، فجذبوه بقوة وغطوه باللحاف، ثم أمروا بتسخين الماء، وحين كان الماء يغلي، أخرجوه من ركنه إلى وسط البيت الواسع، ثم عروه تماماً، فبدا الجسد جافاً عارياً، وراح أحدهم يصب الماء

الساخن، فوق الجلد الأصفر الميت، فكان الجلد الفضفاض يتقلص ويرتخي، وكأنه لجسد غير هذا الجسد، ثم أوثقوه من أخمص قدميه حتى نهاية كتفيه، تماماً كما أوثقوه في أول يوم سقط فيه من رحم أمه، أمام البيت دالية، كان قد غرسها غصناً صغيراً، ثم سقاها حتى كبرت وانفرشت فوق المصطبة البيضاء، وحين أخرجوه موثوقاً، لامس النعش الأوراق الخضراء والعناقيد المدلاة بحباتها الحمراء المنتفخة، كانت تتمرغ على سطح النعش، وهو ينسحب قسراً من تحتها، والذي كان جديداً على أبي إبراهيم أنه لأول مرة يحمل على الأكتاف، ولأول مرة يؤخذ بغير ما يريد، الرجل الذي قال لابنه الشاب يوماً:

ـ اسمع يا بني: أنت اليوم ترى الأرض مبسوطة أمامك كسهل أخضر، غداً ستمد هذه الأرض تنحدر أمامك نحو وادٍ يتراءى لك أنه قليل العمق، ثم تأخذ بالصعود من الجهة الثانية، فتبدو الأشياء أكثر وضوحاً وتدرك أن خلف هذه الجبال أودية وقمماً حتى حواف السماء، وترى من حولك الأدغال والغابات، وهنا تمتحن الرجال. فإما أن ينتزع النور ضوء عينيك وتصرخ صرخة يائسة، وإما أن تركب قدميك وتكون كالسنونو الذي بخفقة يلامس جناحاه الأرض، ثم بخفقة ثانية يصل إلى السماء، وهكذا يستمر بالصعود والهبوط من دون أن يصطدم بقشرة الأرض ويتحطم.

هذا الرجل نفسه حين مددوه في تلك الحفرة الضيقة، وضعوا في فمه حفنة من التراب الأسود، ثم تقدم رجل يتقن الخطب في المناسبات ويتّكئ على لسانه في الأمور الصعبة وراح يعلمه كيف يتعامل مع العالم الجديد وكيف يجب أن يكذب على الملكين أنكر ونكير وقبل أن ينهي كلماته القديمة ويبدأ الرجم، نظرت إلى القبور من حولي: الأجداد وأجداد الأجداد، ثم نظرت إلى الرجال والنساء الذين ينصتون خاشعين والشمس ساطعة تنير العالم، فبسطت يديْ وقرأت على أرواحهم جميعاً... الفاتحة.

❑❑

أحلام شيخوخة متعثرة...

رمضان إبراهيم

لم يكن أبو علي، يتوقع في أي يوم من الأيام، أن تعود أيام السعادة، إلى منزله الطيني القديم، حيث قضى القسم الأكبر من عمره. ينتقل من السيباط التحتاني، إلى السيباط الفوقاني إلى غرفه "العليّة" ثم إلى "العرندس" ليقضي وقت القيلولة. أبو علي اعتاد عليه أهالي الحي وهو يغسل رأسه تحت "مزراب العين" حتى في فصل الشتاء...

فجاءة، يتوقف لفيف من الفنانين في عربتهم البيضاء أمام الدكان الذي يملكه قرب نبع الماء، وتبدأ المفاوضات معه على استئجار منزله القديم لتصوير حلقات مسلسل يتحدث عن الضيعة وبيوت الطين القديمة. فوراً خطر في بال أبو علي ما لم يكن يتوقعه أحد... قال بشيءٍ من الدبلوماسية المفضوحة: وهل أنتم بحاجة إلى أن أقوم ببعض الإصلاحات؟ وكان بذلك يطمح إلى بعض المال الذي قد يكسبه من خلال ذلك. لكنه جُوبه بالرفض فكان طلبه الثاني أن يكون من ضمن فريق المسلسل يمثل معهم وهكذا كما قال لأحد حفدائه الذي كان يلهو قرب الدكان: سترى جدك على التلفزيون يا ولد يجب عليك أن تخبر زملاءك في المدرسة بضرورة متابعة المسلسلات.. غداً سأصبحُ فناناً مشهوراً. هنا نظر إليه أحدهم قائلاً: ما هي الشروط الباقية لتوقيع عقد الإيجار..؟

قال لهم: بما أننا اتفقنا على شرط التمثيل، وهنا قاطعه أحدهم، وربما كان المخرج: ولكنك لا تصلح للتمثيل لأنك.. لم يدعه أبو علي يكمل كلامه بل تابع قائلاً: أما الشرط الثاني: هو: الطعام والشراب ليكن على حسابكم وهذا من المعيب أن يرفضه أحد منكم والشرط الثالث: هو أنني أريد أن يشاركني حماري في الأدوار التي سأمثلها. نهض من مكانه بعد أن حمل عصاه قائلاً: هيا لنتفقد المكان.. قاطعة المخرج ثانية قائلاً: لا عليك أيها العجوز، سنستدعيك عند لزوم الأمر، وهنا احتج أبو علي وضرب عصاه في الأرض صارخاً: والله لن تدخلوا الدّار، إلاَّ بعد تلبية شروطي.. وعلى كل حال، داري هي الوحيدة - في هذه القرية - التي بقيت على الهيئة القديمة ومضى باتجاه الدار...!

لحقت به أم علي قائلة: أيها المجنون هل تحلم بأن تصبح ممثلاً بعد الثمانين..؟ أنت مخفق في كل شيء حتى في تمثيل دور الزوج.. كيف ستقف أمام الكاميرا...؟!

ألا تنظر إلى وجهك في المرآة..؟ إنه لا يصلح لشيءٍ..! اعقل ولو لمرَّة في العمر..

وصل الجميع إلى المنزل.. كان الجرذان أول المستقبلين.. أسرعت فوراً إلى جحورها، بينما راح البعض يتفقد المنزل، وما هي إلا لحظات قليلة حتى بدأ الجميع في عمليات "الهرش والحك" يبدو أن البراغيث المتعطشة قد استفاقت وبدأت في عمليات الزحف إلى أجساد الضيوف...!

صرخ أحدهم وهو يمسك أحد المهاجمين: إنها البراغيث... كيف سنقيم هنا؟! قاطعه أبو علي قائلاً: لقد عايشناها عمراً دون أن تستطيع ابتلاعنا...!

وضع المخرج تصوراته حول عمليات الديكور وخرج الجميع لتناول طعام الغداء في مطعمٍ مجاور على أن يلتقوا في صباح اليوم التالي. في المساء، لم يستطع أبو علي، أن يخفي سعادته، أمام بعض رجال القرية، الذين جاؤوا مهنئين، ومباركين، لأن الفرصة أتت أبو علي وأصبح ممثلاً، لا بل أن أحدهم، عرض عليه أن يؤجره أتانه كونها شاركت في قرية مجاورة، في أحد الأعراس، ولديها كما قال، قدرة على عدم النهيق، في أثناء وجودها بين الحشود... لكن ذلك لم يلق جواباً من (أبو علي)...

في صباح اليوم الثاني، استيقظ أبو علي وبدأ يغني "والله وضحكلي زماني"، ذهب كالعادة وغسل رأسه من نبع الماء، وعاد وأخرج حماره من "الزريبة" وهو يربت على كتفه ويقول: كان وجهك دائماً يدعوني للتفاؤل...!

ما إن عاد من الحقل، حتى كان الضيوف يستعدون للتصوير فقال له أحدهم: إننا بحاجة إلى بعض الأولاد للقيام بدورٍ بسيطٍ. فما كان من أبو علي إلاَّ أن بادرهم بالسؤال: وكم ستدفعون على الرأس..؟ قال أحدهم: أنت لا تفهم إلا بالدفع؟! اجلب الأولاد ولن تكون إلاَّ راضياً..

أسرع أبو علي إلى دكانه ونادى أحد حفدائه قائلاً: اذهب واحضر معك إخوتك وأبناء عمك وأبناء خالتك، وإذا سألك أولاد القرية عن السبب فقل لهم إن جدي يحتاجنا في البستان "يا الله لقد جاءت الرزقة".

أسرع الأولاد خلف جدهم إلى أن وصلوا إلى مكان التصوير وبدأ الجد في عدّهم: "عشرة.. خمسة عشر.. اثنان وعشرون" هل يكفي أم أنكم بحاجة لمزيد؟ أجابه أحدهم: يكفي ذلك ودسّ في جيبه قطعة نقود من فئة الألف ليرة. تأكد منها أبو علي وصرخ في وجه الأولاد: لا تغادروا المكان إلاَّ بعد الانتهاء من العمل... الجميع سيتناولون البوظة من دكاني... مجاناً...

قال أحد الأولاد: سنتذوق البوظة من دكان جدنا بعد أن شارف الصيف على الرحيل... حسناً...؟!

بدأ المخرج في تلقين الأولاد الدور المطلوب على مرأى من بعض الأهالي...

قال لهم: يجب أن يجري السباق ولكن ستفوز بالمركز الأول "ريم" لا تنسوا يجب أن تسبق الجميع وهنا تدخَّلت أم علاء على الدور وصرخت في وجه المخرج: ما هذا السباق العجيب..؟ هل تريد أن تضحك علينا..؟ ابني علاء مثل الغزال، ولا يستطيع أحد أن يسبقه، إنه يسابق الثعلب" وطلبت من ولدها الخروج من السباق قال المخرج وهو يضحك: إنه تمثيل... محض تمثيل، قالت أم علاء: ماذا سيقولون عن علاء؟ بنت بطول فخذه سبقته.. تعال يا ولدي. هنا يتدخل أبو علي قائلاً دعيه أيتها المجنونة لقد عزمت الجميع على البوظة مجاناً من دكاني "لا تحرميه منها"...

لكنَّ اللافت في أثناء عمليات التدريب على الدور والتصوير كان حمار (أبو علي)، ففي كل مرة كان يبدأ بالنهيق مما يجبرهم على إعادة التصوير وهنا طلب المخرج من (أبو علي) إسكات الحمار قائلاً: يبدو أن حمارك الذي اشترطت علينا أن يشاركك التصوير لا يفهم معنى "Stop" وعلى الفور أرسل أبو علي أحد الأولاد لإسكات الحمار بأي شكل...

صرخ المخرج: رائع... جميل.. لقد نجحت اللقطة واستطاع الولد إقناع الحمار بعدم النهيق...

نادى أبو علي حفيده ليستفهم منه عن الطريقة التي أجبر فيها الحمار على السكوت فقال الولد: لقد وضعت رأسه في كيساً من النايلون القوي وربطه بإحكام في رقبته وبعد نحو دقيقتين نام على الأرض وبدأ يرقص حتى فاجأه النعاس ولا يزال نائماً حتى الآن.

أسرع الجميع لتفقد وضع الحمار فوجدوه ملقياً على الأرض من دون حراك. أطرق أبو علي ملياً في الوجوه وقال: أنا أعرف حماري جيداً إنه يمثل علينا أنه ميت.. سيستيقظ.. أجل سيستيقظ بعد انتهاء عمليات التصوير...!

❑❑

حفل لدفن.. ذاكرة

د. فارس الحاج جمعة

كانت الشمس تحكم سيطرتها في ذلك الصباح الخريفي، أما هو فلم يكن يستطيع السيطرة على شيء حتى نفسه، اعتاد أن يقضي معظم أوقاته في مقهى العاطلين عن الأحلام والعمل، يتبادل الحديث كل يوم مع أكواب القهوة السوداء بلغة مرّة الطعم، فقد أحلامه عند الصباح ليستردها على وسادة الفراش عند المساء.

كان يعيش كل لحظة من حياته.. كأنها الأخيرة.

هاهو يحث الخطا إلى المحطة، يصعد إلى الحافلة، ويلقي بنفسه إلى المقعد ثم يتنفس الصعداء، يغمض عينيه الغائرتين، كمن يجلس في المقعد الأخير من حياته. كان يشعر بالخوف من القصص غير المنتهية، كقصة حبه الميت، فهل عاد حبه إلى الحياة فجاءة، بعد أن انتهى بالسكتة المفاجئة.

في هذه الفوضى الصامتة، والحافلة تبتلع المسافات بلا هوادة أحس بالراحة.

سيفتح دفتر الأيام، ليقرأ بين السطور ما خبأه عن الأنظار، سيقتل الوقت المتبقي للوصول إلى المدينة التي تسكن فيها حبيبته، يردد بنغمة باهتة ما قاله "موران" حين زار الشرق: "المرأة ضحية المسافات".

لكن أليس هو ضحية أخرى أيضاً، ألم تسرقه المرأة من نفسه.

كانت نظراتها قادرة على القتل، حتى الأعمى كان يستطيع أن يرى بريق عينيها السماويتين!

يبتسم ساخراً من نفسه: "الرجال أغبياء حين يصفون امرأة".

لم تزل تعيش في أعماقه. كما تعيش اللآلئ في أعماق البحر.

لكن هل ستتذكر اسمه، أم أنها بعثرته على شفتيها في شقوق النسيان، وهل ستتعرف ملامحه بعد عشر سنوات من الموت في قبر أرضي، بانتظار هذه اللحظة البيضاء، ترى هل يتلون الزمن بألوان أخرى غير الأبيض والأسود!

لقد أنفق ما فات من عمره من دون ثمن.. "في انتظار غودو"، لم يسمح لامرأة أخرى أن

تحتل قلبه، بقي راهباً في محراب عينيها كناسك يتعبد، في انتظار لقاء معبوده!

قد تبدو قصته أشبه بالخيال، لكن المرأة التي أحبها تعشق حبس الرجال في سجن عينيها، كانا قد عقدا قلبيهما بشريطة حمراء، وفجاءة اقترنت برجل آخر من دون سابق إنذار، ورحلت معه إلى مدينة أخرى، وبقي ينتظر عودتها، أن تهجر بيتها، أن يطلقها زوجها، أن تعود إلى رشدها، بقي ينتظر عشر سنين وهو يردد ما قاله أحد شعراء "لندن" في انتظار حبيبته الجاحدة "سوف أنتظرك عند بوابة "فانوفر".

ولكم أن تصدقوا أو لا تصدقوا، فقد حدثت المعجزة، وذاب جبل الثلج الذي يفصل بينهما، فقد أثمرت تضحيته أخيراً.. ومات زوجها فجاءة!

سيتهمه بعضهم بالرياء، فمعظم الرجال منافقون، إذ كيف سيخلص لامرأة كل هذا الزمن وهي على ذمة رجل آخر.

كان ينام على وسادة باردة، ويتدفأ بأحلام ساخنة، يقلّب صفحات عمره بعيداً عنها، كما يقلب المسافر أوراق روزنامته في مدينة غريبة بانتظار العودة إلى وطنه.

فقد كانت عيناها وطنه.

تلاشت أحلامه كدوائر على سطح الماء، بدأ يصدأ من الوحدة، لا يجد حوله سوى الأشياء الميتة.. الجدران والمقاعد والخزانة المقفلة على الأسرار والذكريات.

ماذا فعلت به المرأة.. فقد أعلنت حبيبته الإقامة الدائمة في قلبه ورحلت.

سبقه إليها عاشق آخر، في الوقت الذي كان ينهي فيه دراسته الجامعية، ألزمها والداها عقد القران برغم معارضتها، حملها زوجها إلى مدينة بعيدة لينسيها حبها القديم، أما هو فبات عليه أن يتحمل موته البطيء.

لقد عادة الآن حرة.

وهاهو الآن في طريقه إليها تسابق ضربات قلبه عقارب الساعة وعجلات الحافلة.

هل يشعر بالغبطة أم بالحزن، فقد بات بينه وبين الحزن صداقة عتيقة، على أية حال الحزن برأيه أقل كلفة من الفرح، ولن تمضي سوى ست ساعات حتى تكون الحافلة قد أقلته إلى مدينتها، سيقصد بيتها ويقدم لها واجب العزاء، بوفاة زوجها، وسيغافل المعزين ولو للحظات ليتقرب إليها من جديد، بل سيغتنم حداد عينيها ليتقدم ويطلب يدها، لكن هل ستفي بوعدها الذي قطعته له ليلة زفافها حين اختلطت دموعها بزغاريد الفرح: "سنلتقي ولو بعد مئة

عام".

هاهو القدر يتيح له الفرصة ولو متأخراً وعليه أن يستغل الوقت الضائع من الجولة الأخيرة من عمره.

ينظر من نافذة الحافلة إلى القمر المنبجس بين غيمتين، وبرغم أنه لا شماتة في الموت فقد انقشعت الغيمة السوداء برحيل زوجها.

ليخرج الآن من قبره إن استطاع.. ماذا سينفعه ماله ونفوذه، فلكم قاسى هو في قبره الأرضي.

لكم سار في شوارع لا أرصفة لها، ولكم كتب على الجدران حزنه.

بقيت ضحكاتها البلورية تتكسر في صمت حجرته لتنغرس شظايا في قلبه، فهل ستعرف اليوم ملامحه الضائعة في خزانة ذاكرتها.

..ينظر إلى ساعته التي توقفت برحيلها، لقد انقضت ساعة على سفره، وبقي خمس ساعات لوصوله، هل مازالت ملامحه جميلة أم تحولت إلى زهرة ذابلة، لا بأس ستحتفظ بشيء من عطرها العتيق، لكن ما أبشع العطر حين تفسد رائحته.

وفي أول محطة ابتاع لها باقة من النرجس.. النرجس فعلاً هو الزهر الذي يشبهها.

يعض على شفتيه متنهداً، ترى هل تساقطت أوراق حبيبته بعد عقد من مواسم الربيع، فهو يبحث الآن عن امرأة في الخريف.

لا بد أنه أحمق كبير ليجعل من ذكرياتها المقصوصة تمزق صباه، لما لم يقترن بامرأة أخرى كما هو شأن كل العشاق المخفقين، هل لأنه قد أدمن عشقه الدون كيشوتي.

هدوء بارد يعربد في أوصاله، منذ أن تناهى إلى سمعه ليلة أمس، بينما كان في جولته المسائية المعتادة، بأن السيد "علوان" زوج حبيبته قد قضى نحبه، هكذا سمع وهو في شبه غيبوبة، لم يصدق أذنيه وهو يهرول إلى بيته، ليعلن لرفاق حجرته المقعد والسرير رحيل ليله الطويل، ولن تلبث أن تصبح السيدة علوان في متناول قلبه ويديه.

حلق ذقنه وحزم أمتعته بانتظار الصباح ليقصد مدينة حبيبته، خيل إليه بأن النهار يغيظه ولن يطلع أبداً نكاية بقلبه العنيد.

لقد دقت ساعة فرحه أخيراً، لكنه كان يشعر بنصر فاشل، تماماً كما يشعر جنرال انتصر في معركة شطرنج، انقضت ساعة أخرى على سفره، ولم يتبق سوى أربع ساعات ليلقي برأسه

على صدرها، أغلق شفتيه فجاءة حتى لا تخرج أنفاسه على حين غرة.

حار في الصباح أية بدلة يرتدي لهذه المناسبة.. طقمه الأسود كما تقتضي قواعد اللباقة في مثل هذه الظروف التي يستدعيها واجب العزاء، أم الطقم الأبيض بلقاء الحبيبين بعد عشر شتاءات عاصفة، قرر أخيراً أن يرتدي كلا اللونين معاً، فالأبيض والأسود على أية حال لونان يصلحان للحزن والفرح، ربما كانا لونين متضادين، لكنهما يبدوان جميلين معاً.

ألم تكن حياته بالأبيض والأسود حتى كسر باب قفصه، أيكون ما يحدث له الآن ضرباً من حماقات قلبه، أو حلماً من أحلام اليقظة، أو أنه كالشعوب البائسة، التي توعد بالرخاء، وحين تحين الساعة ينقضي الأمر.

.. تدق ساعة أخرى، لقد أنفق نصف الزمن اللازم للوصول إليها، فتتراءى له أصابعها الناصعة مضيئة كالشموع وهي تلوح له مرحبة، مازال يكتب اسمها على الإسمنت الطري، على أوراق اللوز، على فواتير الديون، على أجنحة الفراشات، على موج البحر، على كل عطر تقع عليه أنفاسه، فالفراق قاتل محترف يغتال القلب برصاصة النسيان، ألم يقل الفرنسيون بأن الفراق موت مؤقت".

انقضت أربع ساعات الآن منذ أن انطلقت الحافلة صباحاً، الوقت يمضي سريعاً لكنه ليس بسرعة نبضه، هل تستحق هذه المرأة كل هذه المغامرة الهوميرية.

.. هل هي "ليليث" البابلية، تقف على ضفة الفرات لتغويه، وهل هو بطل "شادون" الذي كتب عنها "الإله يخلق ليليث أولاً" فتتقفى خطاه لتحفر قبره بعد أن تسقطه صريعاً بين ذراعيها، هل هي امرأة الظلام الكبرى التي أشعلت حواسه في يوم ما لتتدفأ بعذاباته، تعلق بها في سن مبكرة فحفرت اسمها على بوابة قلبه، ولم تسمح لامرأة أخرى بالدخول، كان حجة أسرتها "بأنه رجل لم يكتمل بعد".

فأغرق نفسه ليبني لها بيتاً يتسع لأحلامها.

يسند رأسه إلى المقعد للتو، ويغمض عينيه راضياً، لم يتبق سوى ساعة واحدة للوصول إلى المحطة الأخيرة.

لابدّ أنها تنتظر قدومه، يفتح عينيه فجاءة على صوت داخلي يؤنبه، المرأة الآن في حالة حداد، كيف ستتذكر وعودها بعد عشرة أعوام.

يطرد هاجسه اللعين ويتناول كوب الماء من النادل قبل أن يغرق في ماء ذاكرته، يردد ما قاله "بوشكين":

"ألست أنا الذي الذي سقيتك يوم العطش بماء الصحراء".

وصلت الحافلة أخيراً. ترجل منها ومشى في ظل الأشجار المنحنية على الأسوار، لكأن الشوارع متواطئة مع ذاكرته تبين له أمراً ما، هاهي الريح تحمل على كتفيها الغيوم، والأشجار تجردت من نصف ملابسها، تتمايل مع أنفاس الخريف وكأنه نساء حزانى يندبن.

.. وعندما وصل إلى ناصية بيتها تيبست ساقاه فجاءة.. فغر عينه ذهولاً، وأحس بالأرض تدور حقاً، وبأنه يترنح في مشيته كيوم خريفي مخمور.

لقد كانت أحلامه من ملح أذابها جليد الأيام.

استند إلى الجدار وهو يقرأ بعينين دامعتين على ورقة نعيها، السيدة إذاً وليس السيد "علوان" من مات، فقد كان واقفاً بكامل صحته يتقبل العزاء بامرأته!

في الحقيقة كلا الاثنين لم يمت.. إنما هو الذي قد مات حقًّا، هل هي "نمسيبي" آلهة الانتقام تسخر منه، لقد خدعه الموت وخدعه الأمل أيضاً حين غش سمعه!

لقد فتح جرحه ثانية.. فأي ضماد سيوقف نزفه الآن.

يتأمل وجوه المعزين باستياء كلها وجوه متشابهة ومملة، وكأنها طبعت على آلة ناسخة.. كبطاقات المناسبات.

المدينة بدت له فارغة من دونها، يلحق بجموع المعزين إلى المقبرة، ماذا تبقى منه ليدفنه الآن، سيترك ذكراها بجوار هذه المدينة وهذا المقعد الخشبي ويرحل.

يضع باقة النرجس على قبرها ويسقيها بدمعتين، كان حديثه إليها للتو هو صلاة الوداع الأخير على ذاكرته، بينما نثيث المطر يرذذ وجهه، فجاءة يتحول المطر إلى ثلج، وكأنه حبال بيضاء تتدلى من السماء، ما لبثت أن راحت تتساقط بعزف حزين على أوراق الريحان.

يتذكر قول الشاعر "وايتمان": "لا ترهبوا الساعة المخيفة، لأن أسفل القبر راحة العاصفة" ينزع قبعته، ثم يعود أدراجه إلى قبره الأرضي من جديد!

❑❑

الــمــراجــعات

أشياء أخرى عن ممدوح عدوان

محمد أبو حمود

كان ذلك مساء الرابع عشر من الشهر الأخير عام 2004، حين شاهدته يصعد درجات المركز الثقافي في مصياف بتأنّ قسري ، يحاذيه شقيق وأصدقاء .. وكان قادماً لحضور حفل تكريمه الذي أقامته جمعية الشعر في اتحاد الكتاب العرب ... واختار هو (مصياف) لتكون مكاناً للتكريم الذي جاء متأخراً.

عانقته مثل الكثيرين الذين هشّوا لملاقاته.. ودهشوا بحزن عميق لما استنتجوه من تدهور صحته .. من خلال التغير الكبير في ملامحه .. باستثناء تلك الابتسامة الساخرة المتحدية.

استذكرت يوم سمعت به أول مرة... حدث ذلك أيام الوحدة السورية المصرية، منذ أقل من نصف قرن، حين كان بطلا" لمسرحية ساخرة .. أضحكنا كثيرا"حين ألقى بطرفة حول موقع مدينة (نيويورك) الجغرافي (هذه المسرحية هي ذاتها التي أشارت إليها الأديبة فاديا غيبور في تقديمها للعدد الخاص بالمسرح من مجلة الموقف الأدبي الذي صدر شهر آب من العام الماضي).

كان اسمه تلك الأيام (مدحت صبري) – (وصبري اسم والده) . قرأت له لاحقاً أول ماقرأت – قصيدة في مجلة (الفتوة) التي كانت تصدر عن الحرس القومي مطلع ثورة آذار واستظهرت من القصيدة :

بودّي لو ألملم من ندى عينيك

بلسم جرحي الضاري

بوّدي لو أفك ضمادة صد

ريَ المخزون بالنار

كذلك لم تزل في ذاكرتي من بواكير ماقرأت له .. زاوية نشرها في الصفحة الأخيرة من صحيفة الثورة منذ نحو أربعين عاماً تناول فيها حكاية (سد مأرب) المعروفة وذكر أن السدّ انهار – لابفعل الفئران كما تقول الروايات التاريخية – وإنما بفعل سوء تنفيذ المتعهد لبنائه؛ وإنقاصه نسبة المواد الأساسية في عملية التشييد . عندما سارعت الجهات المعنية للقبض على المتعهد؛ وجدته متوفى منذ زمن . ثم ختم ممدوح عدوان زاويته بقوله (نتمنى في هذه الأيام أن نلحق هذا النوع من المتعهدين قبل وفاتهم)..

أليس ثمة معنى جارح في أمنية ممدوح في وقتنا الراهن؟

في وقت لاحق ذهبت إليه في جريدة الثورة بدمشق (المبنى القديم خلف القصر العدلي) ليساعدني في تأمين كتب جامعية لقسم اللغة الإنكليزية الذي التحقت به عام 1967 (كان ممدوح ثاني خريج لغة إنكليزية في منطقة مصياف بعد المترجم المرحوم عبد العزيز عروس) . كانت الكتب آنذاك تأتي من بريطانيا وتباع في المكتبات (مكتبة صائغ ومكتبة نوبل في دمشق) .

ثم عملت في قسم الترجمة في الصحيفة ذاتها عام 1977 .. وكان مسؤولا" عن قسمها الثقافي .. حيث تعوّد الجميع عليه وهو يملأ مبنى الصحيفة حركة فياضة بالثقافة والطرائف والضحكة الرنانة المميزة .

هاهو ذا في صالة مركزه الثقافي التي اكتظت بالناس والحب والشجن .. كأن الحضور كانوا عواسج حزينة ، (حبيبتي زنبقة صغيرة .. أما أنا فعوسج حزين) هكذا غنت له يوما الفنانة التشكيلية هيفاء الحاج حسين .

ثم .. صعد ممدوح المنبر .. متألقاً بتواشج فرح عميق.. وحزن أعمق . وقرأ :

الأهل في مصياف
والروح توّاقة
ياليتني صفصاف
أو زهر درّاقة
لأبلّ حلقي الجاف
في ماء ورّاقة
تتجمع الأطياف
في الروح كالباقة
يبكي لنا الصفصاف

فتحنّ كالناقة
تابوتنا مصياف
والقبر .. ورّاقة

بعدها كرجت دمعتان . بكى ممدوح للمرة الأخيرة .

حدثني صديق له كيف أنه سهر معه بحضور أصدقاء قبيل مدة قصيرة .. وكيف أن الجميع بكوا (إلاه)..

أما يوم تكريمه فقد فرض الحب الذي أحيط به.. دمعتين صبغتا القاعة بأسى عميق .. عميق.

مئة ساعة مرّت، عاد بعدها ممدوح إلى مصياف .. وقيرون في زيارته الأخيرة ..

نهض (عن مائدة العمر .. ولم يشبع) .

سأختم بما قاله يوماً في رثاء بعض من أحبته :

(حين يأتي الموت ، الذي لابد أن يأتي ، يجب أن يرانا وقد استنزفنا حياتنا حتى الرمق الأخير . عشنا الحياة بكبرياء وكرامة .. لأننا لم نترك وراءنا مالم نعشه .. وما لم ننجزه .. وما لم نستمتع به . ثم نتقدم لمواجهة الموت متخمين بالحياة مثل جبابرة ينهضون عن المائدة التي التهموا عليها الفرائس التي قنصوها) .

❑❑

اللغة العربية إرثٌ وارتقاءُ حياةٍ
نظرةٌ في كتاب (د. حسين جمعة)

محمَّد قرانيا

تحظى اللغات على الأرض كلها بعناية أصحابها، وتحتلّ في حياتهم المكانة الكبرى والعظمى، لأنها وسيلة التخاطب والتفاهم، لا يستغني عنها أحد، ولاسيما إذا كانت ذات أصولٍ وجذورٍ ضاربةٍ في أعماق التاريخ، كاللغة العربية التي يُعدّ التعامل بها إحياءً لأصولها، وحرصاً على سلامتها ـ كما يؤكّد المؤلّف ـ لوناً من العبادة.

تأتي أهمية اللغة العربية ـ وأعظم ما يجعلها مهمة في حياتنا ـ من أنها لغة القرآن الكريم، ارتبطت في حياة العرب بأداء الشعائر، وكانت على مرّ العصور لغة التعبير عن أدقّ المشاعر الإنسانية، لذلك وصفها "عباس محمود العقاد" بأنها "اللغة الشاعرة"، وزاد في وصفها فقال: "اللغة العربية هي "الهوية الواقية" فالأصل في الناس أنهم يجتهدون ليقوا هويتهم حتى لا تضيع، لكن الأمر مع اللغة العربية يختلف، فاللغة العربية في هذا المقام هي التي تحمي أصحابها، بوصفها الدرع المنيع، والحصن الذي يذود عن هذه الأمة، ويضمن كمالها ودوامها وثباتها واستقرارها.

تناول "د. حسين جمعة" في كتابه "اللغة العربية إرثٌ وارتقاء حياة" [اتحاد الكتاب العرب 2008] مسائل حيويةً حسّاسةً تخصّ اللغة وأهلها، فبيّن في البداية المكانة التي تحظى بها اللغة العربية بين أهلها والناطقين بها من غير العرب، حيث كانت الإرث الثرّ، وأداة التواصل في الحياة، لذلك وُجدت العلاقة الجدلية بين اللغة والمجتمع من جهةٍ، وبين اللغة والفكر والثقافة والفن والأدب والشريعة والقانون من جهةٍ أخرى. بمعنى أنها النظام المجرّد لكل ما هو ماديٌّ ومعنويّ، وهذا ما جعل وظائفها تتعدّد: من وظائف اتصاليةٍ واختزاليةٍ إلى وظائف حضاريةٍ تاريخيةٍ وجماليةٍ.

ولم يكتف الباحث بالوقوف عند مكانة اللغة وجمالياتها، وإنما عمل مبضعه في السلبيات التي لحقت بها نتيجة ضعف أهلها، وبسبب موجات التغريب المتلاحقة التي تعمل على النيل منها، ووقف على اللحن الذي أصاب اللسان العربي، وعزوف بعضنا عن

العربي الفصيح إلى الألفاظ الأجنبية، ودعاوى التغريب، والانفتاح غير المدروس على الآخر، فإذا كانت اللغة جزءاً من الفكر والثقافة والنُظُم الاجتماعية، فإننا ندرك مدى الأزمة التي نعيشها وتعيشها اللغة، وقد فنّد الباحثُ خطل هذه الآراء، ودحض الأقوالَ التي رأت أن اللغة العربية عاجزةٌ عن اللحاق بركاب العصر واستيعاب معطياته العلمية، وهي اللغة الحية التي تفاعلت ـ على مدى الزمان ـ مع كل جديدٍ، وتواصلت مع كل ثقافةٍ وافدةٍ، واستوعبتها، حتى غدت منظومة حياةٍ ومنهج معرفةٍ، وأسلوب تعبيرٍ جمالي.

بدت غيرة الباحث على لغة أمته جليةً، فهو بعد أن وقف على الأساليب والوسائل التي تعمل على إضعاف اللغة وزعزعة الثقة بها في نفوس أهلها، اقترح أساليب مجديةً للنهوض بها على المستويات كلها، فرأى:

1 ـ تبنّي استراتيجيةٍ صارمةٍ في إلزامية التعليم باللغة الفصحى، وافتتاح معاهد للتخلّص من الأمية المنتشرة في الوطن العربي.

2 ـ الابتعاد ـ نهائياً ـ عن استخدام اللهجات العامية، والألفاظ الوافدة من اللغات الأجنبية في معرض المحادثة والكتابة، وتنظيف الإعلانات من العامية والألفاظ الدخيلة. من دون ما حاجةٍ إليها.

3 ـ اتّباع سياسةٍ لغويةٍ واضحةٍ وصارمةٍ على جميع المستويات الرسمية والشعبية، ويتبع ذلك:

آ ـ إحداث شعبة تدقيقٍ لغوي في الجهات الرسمية والمؤسسات العامة.

ب ـ مراقبة لغة التقانات المختلفة، ووضع النُّظم اللغوية القادرة على استيعاب المفهومات والمصطلحات الوافدة وفق المعايير المعمول بها في العربية.

ج ـ اعتماد اللغة العربية في الدراما والمسلسلات والحوارات والندوات واللقاءات الثقافية والمراسلات..

د ـ تبنّي برامج ثقافية لغوية سليمة تتوجّه بالحوار والمحادثة إلى الأطفال.

هـ ـ إجراء دورات تأهيلٍ لغوي للعاملين في الجهات الرسمية التي لها اتصال إعلامي وتربوي بالجمهور.

و ـ اعتماد معايير لغوية منضبطة بالترجمة.

وبغية الارتقاء بالذائقة اللغوية والأدبية، ركّز الباحث على ضرورة الاستماع الواعي للنصوص القرآنية، ونصوص الحديث الشريف وحفظها، وحفظ النصوص الأدبية قديمها وحديثها، وقراءتها القراءة الجهرية الذاتية والجماعية.. ثم الإلقاء والإنشاد..

ثم يقف الباحث عند معطيات اللغة العربية، والإبداع في التعبير المرافق للقدرة الذهنية على التصرّف بالمعارف، ورأى أن إتقان الأساليب الفنية والجمالية، والارتقاء يقاسان بنوعٍ من الخطوات الخلاّقة التي تحققها

الذات المبدعة في وسطٍ فاعل من الأسرة إلى المدرسة والجامعة ومراكز البحث العلمي، لأن اللغة العربية تثري المفردات اللغوية في ضوء التدرّج الذي يربّى عليه الإنسان، وتنقله من الخاصّ إلى العامّ، ومن المعنوي إلى المادّي، ومن الحسي إلى الذهني في تفاعلٍ لا نظير له بين اللغات الأخرى، وقد يكون العكس صحيحاً.

وأتى الباحث في الفصل الأخير من الكتاب على جانبٍ من السمات اللغوية، ووقف عند طائفةٍ من (النوادر) التراثية اللغوية، واستعمالاتها الوظيفية، ويتميّز هذا الفصل بالطرافة، لأنه نبش جانباً من الكنوز التعبيرية والجمالية والبلاغية التي تميّز اللسان العربي من غيره، وأثبتها للعيان، ليثبت أن اللغة نبعٌ متدفّقٌ، وكائنٌ وجودي حيّ منذ الأزل حتى النهاية، فنحن اليوم نفهم بيت شعرٍ جاهلي ونتذوّقه؛ كما فهمه وتذوّقه الإنسان العربي الذي قيل في زمنه، لغةً ودلالةً ومشاعر وعَروضاً وموسيقا وترنّماً وتطريباً، كقول "امرئ القيس": في المعلّقة:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وقارئ الكتاب لا بدّ أن يستنتج، أن توحيد لسان التخاطب بين أبناء الأمة يفتح مجالاً واسعاً لتوحيد المساحة الذهنية، وتوحيد الفكر، والقدرة على استنباط ما لدى الآخر، فجميع العرب يعيشون في كيانٍ واحدٍ، ويتعاملون بلغةٍ واحدةٍ، ويستشعرون جمالياتٍ واحدةً، وينفعلون تذوّقاً وجمالاً بما يسمعون، واللغةُ تمتلك القدرة على الرقي بأذواق الأمة، وحماية الأسماع من سماع ما يخدش الحياء في اللهجات العامية، أو في الألفاظ المستوردة، ونحن إذا تفحّصنا اللغاتِ العالميةَ، فلن نجد لغةً عُنيت بالبعد الإنساني، والبعدِ الذوقي كما عُنيت به اللغة العربية، فهناك حالاتٌ ومواقفُ لا يستطيع الإنسان أن يتخاطب بها على الرغم من ضرورتها في حياته، فما يقع مثلاً للإنسان من المواقف الحرجة، التي يخجل من التعبير عنها، فإن اللغة تحفظ له كرامته، وتقدّم له ألفاظاً وبدائل تؤدّي المطلوبَ، فتحفظ الذوقَ، وتبوح في أحرج المواقف وأدقّها حساسيةً وحياءً، كما في التعبير عن رغبة "امرأة العزيز" بـ "يوسف" في القرآن الكريم، الذي أورد قصةً كاملةً من قصص الهبوط الجنسي، ودفعةً من دفعات العرامة الحسية التي تُنسي المرأةَ في ساعة الشهوة الطاغيةِ كلَّ اعتبارٍ. فتُصرّحِ اللغةُ في الوصف والتعبير: ﴿وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ، وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ، وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ﴾ حيث تحدّث القرآن الكريم، بلغةٍ شفّافةٍ عن تقلّبات تلك العاطفة بين الشدّ والجذب، والإقبال والفتور، والهدوء والجيشان... وذلك كلُّه في حدوده النظيفة المضيئة المشرقة.. الجارية على ناموس الحياة.. نظراً لما تمتلكه اللغة من القدرة على

الارتفاع بالحسّ، والسموّ بالذوق، والتعبير عن المشاعر المرهفة بالذوقيات والأدبيات والمعاني بأسلوبٍ نظيفٍ لا يخدش.

وثمة مواقف إنسانيةٌ دالّةٌ على أعلى ما يمكن أن يصل إليه الحسّ البشري من أمورٍ فطريةٍ، يعبّر عنها بالأبيض والأسود، وقد عملت اللغة العربية على إيجاد فنٍّ قوليٍّ إسلاميٍّ يتحدّث عن أدقّ المشاعر العاطفية التي تربط بين الذكورة والأنوثة، تجلّى ذلك في سورة "القصص" في قصة "موسى" مع ابنة الشيخ الصالح عندما وردت مع أختها "مَاءَ مَدْيَنَ" في قوله تعالى: ﴿فَجَاءَتْهُ إِحْدَاهُمَا تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَاءٍ، قَالَتْ إِنَّ أَبِي يَدْعُوكَ لِيَجْزِيَكَ أَجْرَ مَا سَقَيْتَ لَنَا..﴾. وتقول لأبيها: ﴿يَا أَبَتِ اسْتَأْجِرْهُ إِنَّ خَيْرَ مَنِ اسْتَأْجَرْتَ الْقَوِيُّ الأَمِينُ﴾..

في هذه الآيات عرضٌ لعواطف أنثى نظيفة تُجاه رجلٍ أعجبتها صفاتُه وأخلاقُه، فأبدت عواطفَ الإعجاب بقوته ونبله وشهامته.. ثم في أمانته ومروءته... والفتاةُ تعبّر عن هذه العواطف ـ على طريقة الأنثى الحيية الخجول ـ ويفهم أبوها عنها، ويُقرُّها، ويزوّجها للرجل الذي أُعجبت به، ثم يجيء القرآن فيقرُّ هذه العواطف، وهذا السلوك، فيرويه روايةَ تقريرٍ وصراحةٍ وإثباتٍ.

وأخيراً، يؤكّد الكتاب أن اللغة العربية تُشعر المتلقي دائماً بأهميته، فعندما يُحدّثُ أحدُنا غيرَه باللغة العربية، فإنه يرفع من مقامه ويُعليه، لأن اللغة العربية في تاريخها كلهِ لغةُ رفعةٍ ونبلٍ، ولكنها قد تبدو في بعض المواقف متصنّعةً متكلّفة، لا لعلّةٍ فيها، ولكن لعلّةٍ في المتكلّم، وعدم تمكنّه من إتقانها والتعامل بها بيسرٍ، مع أن اللغة أيسر من ذلك بكثيرٍ، والمتحدّث عندما يحدّث غيرَه، يختار اللغة التي تناسبه، لأن في اللغة بدائل، وفيها مستويات، وليس ضرورياً أن نتحدّث فصحى العصر الجاهلي، ما دمنا نستطيع التحدّث باللغة الفصيحة المستساغة، وقديماً قالت العرب "لكل مقامٍ مقالٌ".

❑❑

قوة الأشياء للروائي الفلسطيني عارف الأغا

عماد خالد رحمة

يجتهد النقد الغربي بتقسيم الروايات على أنواع تشكيلاتها، فمرة رواية الشخصية، وأخرى رواية الأفعال، وهي هيّنة مرة ومركبة مرة أخرى، وقد ينزاح الفعل الروائي لينهض بسرد سيرة ذاتية، وأحياناً يتوهج المرجع الواقعي وهو يتحوّل إلى مرجع نصي إذ يغادر واقعيته الحرفية لينهض من خلال ذاتية الكاتب ولغته وإحساسه ومشاعره ورؤاه وإسقاطاته، حذفاً واستبدالاً، وإضافة.

رواية (قوة الأشياء) للروائي والباحث الفلسطيني عارف الأغا الصادرة في دمشق 1992 هي واحدة من الروايات المعقدة التي حاكت العقل والنفس فبدت رواية شخصية، كما بدت رواية الأفعال، كما هي رواية المرجع الواقعي المتوهج، وهي ذاتية في الآن نفسه.

"ما أصعب الكلام على الكلام" عبارة قالها (أبو حيان التوحيدي)، أسس من خلالها لنظرية نقدية، حاز بها فضل السبق، اسماها الحداثيون في النقد الغربي نظرية نقد النقد، حيث يتحول العمل النقدي من سلطة لإصدار الأحكام المعيارية الماقبلية، التي تصادر صوت الإبداع فتقتله في مهده، إلى نقد إبداعي فيه من الأدبية ما يجعله يوازي أو يضاهي لغة الإبداع. لكن في رواية (قوة الأشياء) تجد الأدب والنقد من داخل نص الأدب في تواز وانسجام.

لقد جسدت تجربة الروائي الفلسطيني عارف الأغا المقدرة القصوى للخاص الفلسطيني والعربي وهو يبحث له عن مكان ملائم له في العالم الكوني، ليكثف بذلك أعلى لحظة توتر في علاقة الخاص بالعام، وليعبّر عن أشد حالات معاناة المثقف الإشكالي. لقد جسد الروائي عارف الأغا في روايته (قوة الأشياء) قدرة عالية على القبض على مفردات الحياة اليومية وانعكاسها على الحالة النفسية والفكرية والفلسفية لبطل الرواية. فلو استعرضنا مصطلح لوكاتش عن البطل الإشكالي روائياً، ضمن القراءة

التفسيرية التي يقدمها غولدمان، عن البطل الذي يبحث عن القيم في وسط منحل، والذي يطمح إلى بناء كليات نوعية جديدة على أنقاض بنى تقليدية متداعية، لوجدنا أن عارف الأغا هو البطل الروائي لنص الحياة العربية على مدى صفحات أعماله الروائية مثل (أزهار الصبار دمشق 1990 مطبوعات الاتحاد)، ورواية (مخيم في الريح 1986 مطبوعات النسيم) وروايته التي نحن بصدد الحديث عنها (قوة الأشياء). التي تدور حول شخصية عمر أيوب الذي يجسد الفلسطيني التائه، إذ عاش طفولته بلا أب ولا أم في مخيم بائس، وتوالت هذه الغربة لدى عائلة تبنته، ثم عاش غريباً في المدينة وفي المدرسة التي هي أبعد ما تكون عن واقع مخيمه، وإزاء هذه الغربة الساحقة أشعل النار في المدرسة التبشيرية انتقاماً لغربته فيها، فاحتواه الشارع شريداً جائعاً لكنه حر هذه المرة، وتشاء المصادفة أن يتبناه رجل آخر، وهذه المرة أيضاً انتقم لغربته وتيهه بحب زوجة معلمه الأولى المهجورة. عاش صراعاً حاداً بين خيانته وحبه لهذا الرجل الذي أنقذه من التشرد والجوع، لكن عمق التيه الذي يعذب هذا الفتى جعله يفر إلى الأكواخ المترامية على أطراف المدينة، وبدا حياة جديدة تعرف خلالها على عائلة أخرى تمتاز بالقيم الأصيلة الطيبة البسيطة حيث عشق ابنة الأسرة الجميلة عذاب، لكن هذا العشق لم يدم طويلاً فقد تدخلت قوة الأشياء لتنتهي حبيبته قتيلة مغتصبة على يد بعض الأشرار، ويفقد هو ذاكرته إثر ضربة على رأسه من هؤلاء الأشرار. وخلال وجوده في الأكواخ دأب على القراءة والتعلم بكثافة حتى بات كاتباً مرموقاً، لكن حالة فقدان الذاكرة هذه استخدمها الروائي فنتازياً ليقول إن الوباء الذي يجتاح المدينة هو سبب هذا التيه الذي يعيشه عمر. وليكتشف عمر في نهاية الرواية أنه جزء من هذا الوباء ويعلن من خلال بعض ممارساته أن لا خيار في ذاك العالم الموبوء سوى أن يكون قاتلاً أو قتيلاً. تلك هي قوة الأشياء التي لعنها عمر ولعنها الروائي على لسانه حيث يقول في نهاية الرواية (اللعنة عليكم جميعاً).

رواية قوة الأشياء واحدة من الأعمال الأدبية التي يمكن تصنيفها على أنها من الأدب العالمي. فالروائي عارف الأغا اتبع في هذه الرواية حركة المنهج من العقل إلى الواقع حيث تنبثق الوظيفة الاجتماعية بوصفها معادلاً للتاريخ، ويتفتح التاريخ بمثابته أس البنية التكوينية المنهجية في ممارسته الكتابية، عن علاقة خاصة ومتميزة مع الواقع في حركته الجاذبة والنابذة، فعبر جدل الجذب والنبذ تتبدى الذات المبدعة عن علاقة عضوية مع حركة المجتمع، في سكونه وحركته، في ثباته وتغيره، حيث وظيفة التغيير كامنة أبدا في علاقة عناصر

البنية الداخلية للمنهج وللتاريخ، تتماهى بالتاريخ ويتماهى بها بوصفه صيرورة دائبة، وبوصف الذات المنتجة للفكر ليست محض توسط حسابي، يقيم توسطاته كشاهد حيادي، بل هو مندمج في حركة السيرورة التي قد تتباطأ أو تتسارع. يقول في الصفحة 154: (كنت على يقين أن حريتي في خطر، وربما أعود لأكون حشرة مرقمة، لكن الأمس غير اليوم، فأنا رجل آخر ولهذا لم أصغي إليه).

إذا كان لكل عمل فني، في بنيته المتعددة المستويات، مستوى خاص به يحكمها جميعاً، فإن المستوى السردي هو الذي يشغل هذا الموقع في العمل الروائي. وليس المستوى المقصود معطى أساسياً من عطيات الهيكلية البنيوية لأي إنتاج فني يضمن له تكامله ووحدته، وذلك حسب العديد من النقاد العالميين أمثال (التوسير)، وإنما هو أيضاً معطى جمالي تتمثل فيه خصوصية المجال الفني الذي يندرج فيه، ويبرز بالتالي من خلاله تمايزه من غيره من الأعمال والميادين، وبالقدر الذي كان فيه الشكليون الروس يعدّون جمالية - أو "شاعرية" فيلم سينمائي ما قائمة في عملية التوليف المعتمدة فيه، يمكننا تأكيد القيمة الجمالية التي يعطيها السرد للعمل الروائي. أما من جهة البنية التكوينية لفكر الرواية (قوة الأشياء) وموضوعها، وكذلك الفنية العالية التي اعتمدها الروائي عارف الأغا، فلهما حديث آخر.

على الرغم من أن هذا المستوى السردي ليس منعزلاً عن بقية المستويات الأخرى المؤلفة للعمل الروائي ككل، بخاصة مستوى المعنى ودلالاته بينهما، فإنه يتمتع باستقلالية نسبية عنها. ربما كان من الصعب أحياناً استخلاص هذا المستوى ومعالجته على حدة، إلا أن هذه الصعوبة لا تعني نقضاً لهذا الفهم البنيوي. إنما هي إحدى المشكلات التي على تحليل النص أن يتصدى لها. هذا التحليل الذي عليه، إذا أراد الإلمام بكامل الأبعاد الجمالية للنص أو معظمها، أن لا يكتفي في النهاية بمعالجة المستوى المقرر له الحاكم دون سواه، بل أن يعالج أيضاً علاقته بالبنية العامة للنص وبمسؤولياتها ومهامها وبمستوياتها المختلفة الأخرى. حيث يتخذ السارد لنفسه موقعاً يسرد من خلاله روايته، وهذا الموقع هو الذي تحدده زاوية الرؤية، فبإمكان السارد أن يستخدم ضمير المتكلم، أو ضمير الغائب، أو ضمير المخاطب، وبإمكانه أن ينتقل بين الضمائر الثلاثة.

بيد أن السرد القصصي أو الروائي ليس وحدة بسيطة، إنه وحدة معقدة هو الآخر، تجتمع فيه عناصر عدة لتشكل من خلال اجتماعها الكلي ميزته الخاصة، ذلك أن هذا الاجتماع لا يتم بين عناصر متساوية، حيث إن بعض العناصر قد يهيمن حتى يظهر وكأنه الوحيد المعتمد دون سواه، أو أن

بعضه الآخر قد يتراجع حتى يبدو كأنه قد تلاشى أو غاب عن العمل القصصي أو الروائي. وإذا كان المستوى السردي يقرر الطابع الفني للقصة أو الرواية، فإن التركيب الخاص الذي يخرج به لعناصره هو الذي يقرر الطابع المتميز لهذه أو تلك مقابل سواها من الأعمال المماثلة الأخرى.

ليس أدل على ما نعلنه من تناول الرواية الهامة للروائي والكاتب الفلسطيني عارف الأغا (قوة الأشياء)، بغرض البحث في جمالياتها الفنية الخاصة: فالأحكام في الدراسات الأدبية تأخذ أهميتها الفعلية ولا يتضح جدواها العملي إلا من خلال ما تقدمه من فعالية في فهم النصوص وكفاية في تحليلها.

الراوي المتعدد والقص الشعبي:

يحتل صوت الراوي في قوة الأشياء موقع المهيمن في المستوى السردي، مما لا يجعله يتصدر بقية العناصر الأخرى في إعطاء النص الروائي قيمته الجمالية وحسب، بل إن هذه العناصر الأخرى لا تجد مرتكزها الفعلي من دون هذا الصوت بالتحديد. فتنظيم السرد القصصي خاصة في عملية التأخير التي تطبعه، وزمان السرد القصصي خاصة في تداول مساواته وإيجازه لزمن الحكاية وأحداثها (تصرفات شخصياتها)، ووتيرة السرد في اعتماده التكرار بشكل خاص، كما النمط السردي من حيث أسلوب التعبير المستعمل أو من حيث المنظور المعتمد، جميع هذه العناصر تبدو مرتهنة لصوت الراوي في موقعه من الإطار الحدثي الزمني ـ المكاني للحكاية.

ليس لنا إلا أن نأخذ مثلاً للتدليل على ذلك مع إيجاز التعليق حوله، ففي الصفحة 42 يقول الراوي: (بيبرس يتجول في الشوارع بسيارته المكشوفة يوزع أحلاماً وقبلاً وأسماء جميلة، وهب الشعب غنائم الفرنجة، صارت مدرستي ملكاً للشعب وأطلق عليها اسم "معهد الحرية" وصرت أنا معها حراً أيضاً، حر في أن أهيم في الشوارع والمنتزهات. أغلق القسم الداخلي ولم يعد مكان آوي إليه، أنا الآن حر في أن أنام في العراء، نسي بيبرس أن يهبني أما أو حتى ثقباً في جدار). من السهولة أن نلحظ تعدد الرواة، وانتقال الخبر من صوت راو إلى صوت راو آخر. فالراوي الأول الذي ينقل الخبر بأكمله يعتمد راوياً آخر، هو هنا مجهول لم يعرف، ينقل بدوره خبراً محدوداً في سياق الحكاية ككل. في هذا الانتقال يتم سرد قصصي نجد فيه تأخير لذكر المشهد المشار إليه. بما أن الحكاية قد تجاوزته سابقاً حين أعلن عمر تركه لخياله: يقول: (أترك لخيالي حرية أن أتحول إلى سحابة تحلق عالياً فوق العواصم والجبال، أيقظتني معدتي من شرودي، من نشوة حريتي، تسلل الجوع إلى أطرافي

وراسي، صداع ووهن وحرية، انهض فالموتى وحدهم أنصار الرقاد "لا حرية بلا خبز بلا عمل" ص 42 وبعدها نشهد حوارية بين العديد من الرواة بين الخباز وعمر الراوي الأساسي. وبين الراوي الأساسي ورجل الأعمال صاحب المطبعة.. مع أن الراوي الثاني (المجهول) يعتمد راوياً آخر هو صاحب المطبعة نفسه الذي يعتمد بدوره راوياً رابعاً هو الذي ينقل لنا أخبار زوجتيه وبناته وعلاقته مع عشيقته التي ستكون الثالثة. كما أن هذا الانتقال المتسارع يطرح عملية استفهام حول شخصية الراوي المذكور في النص. هل هو عمر أم الراوي الذي يعتمده الكتاب الذي يقرأه، مع ذلك نلاحظ في هذا الموضوع الملتبس التباساً آخر يرتبط به، فالنص المنقول يمكن عدّه نوعاً من السرد المتساوي زمانياً مع زمن الحكاية، ولكن أيضاً عدّه نوعاً من التلخيص لما حصل في الحكاية المتضمنة. ضمن هذا التصوّر الأخير بإمكاننا أن نجد، بتعبير أدق، ليس فقط تناوب المشهد مع التلخيص (حوار عمر مع الفران ـ حوار عمر مع صاحب المطبعة). وإنما أيضاً تناوباً آخر بين الأسلوب غير المباشر والأسلوب المباشر، ومنظوراً مزدوجاً يلجأ إليه النمط السردي في انتقاله من الخارج إلى الداخل، فالخارج ببساطة لا يجسر عليها الرواة الثلاثة السابقون هنا، هذا الاختلاف هو مظهر آخر لاختلاف الرواة بين غياب عن المعطى الزمني ـ المكاني للحكاية وحضور فيه. ... نخلص من ذلك كله إلى أن صوت الراوي حاسم في تحديد بقية عناصر المستوى السردي. وبالتالي يلعب دوراً متميزاً عن سواه في المساهمة في جمالية النص الروائي. وإذ نقصر بحثنا هنا حوله فإن ذلك يعد توقفاً عند أهم العوامل الفاعلة في جمالية هذا النص (قوة الأشياء). إن كثافة التنظير الباختيني للخطاب الروائي واحتواؤه مفاهيم تحليلية وإجرائية تعمق أسئلة النص الروائي وتبلورها في صيرورة جهاز مفاهيمي متماسك يعيد النظر في طبيعة الرواية بوصفها جنساً أدبياً ويعدّ مفهوم المنولوجية ومفهوم تعدد الأصوات من أهم المفاهيم التي استخدمها الروائي عارف الأغا داخل روايته. يقول في الصفحة 95 (أنا عاطفي هذا صحيح، بل أعيش بعواطفي، ولكن علي أن استخدم عقلي بشكل أفضل، فهو بالتأكيد أداة النصر في النهاية، سواء لجهة الوباء أو لجهة صراعي الضمني معها، لقد رفض أن يركع لي لأنه يعرف نقاط ضعفي، ولا بد لي من أن اجعله يحترم مواطن القوة في، يحترم إنسانيتي، أنا أيضاً أملك قوى خارقة مثله، ولكنني بالتأكيد لا استخدمها بشكل صحيح وربما أجهلها، حسنٌ ليتفسخ ويموت من لا يستطيع أن يرد عن نفسه التفسخ والموت، بالعقل وحده سوف أهزم هذا الشيطان الرجيم،

سأكون حذراً ولن أعدم الوسيلة لتحقيق ذلك).

على كل حال تشير الرواية منذ مطلعها إلى هذا الدور. فمنذ الصفحة الأولى يبرز تساؤل لا يلبث أن يتحدد الجواب عنه شيئاً فشيئاً على امتداد الصفحات اللاحقة حتى يجد في الأخيرة منها اكتماله النهائي. هذا التساؤل يتعلق بهوية الراوي. فعندما تبدأ الرواية على النحو التالي: (منذ عام أو ربما مئة عام لا فرق نعيش بقوة دفع الأيام وحدها. أرقب انطفاء ألق روحي، أشهد ذبولها وانحلالها، أعد الدقائق التي تتمطى في كياني، أهرب من طنينها، أدور حول نفسي، نصرخ بملء صوتنا فيغيب في داخلنا ويتردد رجع الصدى في أعماقنا ارتجافاً محموماً) صفحة 5. نتساءل مباشرة من يروي؟؟؟ (من يحكي؟؟) هل الراوي فرداً أم جماعة؟ كيف يمكن تصور راو جماعي - وفردي على هذا النحو؟؟

بيد أن تأكيد جماعية السرد في مطلع الرواية، على الرغم من ما تلبث أن تكشف عنه الصفحات اللاحقة من تحقيق أدق. هو إشارة هامة إلى جماعية أخرى. إلى مجتمع تسعى رواية قوة الأشياء أن تكون تعبيراً سردياً عنه، وفي سعيها هذا ترسم معالمه البارزة على أنه مجتمع "شعبي" يجعل الرواية بدورها في خانة القصص النوعي الفلسفي الذي يحمل في طياته معان فلسفية واقعية غاية في الأهمية. إلا أن الراوي يتحدد أكثر بعد الصفحة 45 حيث يبرز (أنا) المتكلم المفرد جاعلاً السرد ذا طابع ذاتي بارز. والراوي هنا يتفرد عن تلك الجماعية ويتميز من دون أن يخرج من إطارها، فالأنا المذكور واحد من أبطال العمل الروائي (صاحب المطبعة) بـ "نحن" الفقرة الأولى صفحة 47 وهو يصدق عليه ما يدور حوله وما يذكره من حالة استلاب لقوة الإنسان وإرادته. إنما أيضاً يتمتع الراوي الأصلي أي الراوي الأول "عمر" بخاصية تميزه وهي قدرته على ما يدور في العالم الخارجي وحديثه المتواصل عن (الغيمة السوداء) التي يرمز لها الكاتب بمعان كبيرة. ترمز إلى الوباء القادم وتشكل مدخلاً لقدومه، كما ترمز إلى ولوج جديد في عالم المدينة العابق بسخام الوباء، التي فقدت قدرتها على مواجهته واستسلمت له من دون أن تحاول مجابهته وتركته يحصد الموتى في شوارعها وأزقتها وفي نفوس أبنائها منتظرة رحيله بمنطق قوة الأشياء، منطق الطبيعة العمياء التي لا تؤمن بأي قيم أخلاقية ومنطق.

لكن الحديث عن مشاهدات وعن شعور وإحساس بالخطر الداهم كأنه مفتاح السرد، أو هو لبه ولولبه، فالسرد ينطلق من هذا الوصف الدقيق لتغيرات المجال الأعلى (السحابة السوداء) أو أنه يدور حوله، ومع هذا التحديد تتم إعادة تشكيل لمطلع الرواية. فمصدرها ليس الرعب وإن تعارضت معه،

كما لا تنفي الذاتية الجماعية وإن تميزت عنها وتعارضت معها.

إن النص الروائي هنا ـ في حده الأدنى ـ هو ذلك الكيان اللغوي الذي يتخذ ميثاقاً في التواصل شحنة الإيحاء على مستوى التشخيص وعرض الكون المتخيل والرمزي، وبقدر ما نعدّ رواية قوة الأشياء في هذا السياق تمظهراً لغوياً، بقدر ما نوسعه بعد ذلك حتى يتسم به درجات أخرى من التمفصل والتعبير بحسب درجات التشخيص التركيبية على مستوى المظاهر اللغوية، والدلالية على مستوى مظاهر "المعنى" هذا إذا كنا نبحث عن نقاط التقاء بين مجمل التصورات الإجرائية والتحليلية في مختلف المقاربات النظرية للمناهج الأدبية. أما إذا اقتصرنا في تصورنا على مفهوم النص الروائي "قوة الأشياء" فإن أهم السمات النظرية والمنهجية ستكون ولا شك العلائق التي تأسس وتقوم بين الأنظمة المتراكبة داخل الخطاب الروائي بوصفه محكياً يقوم على أساس وجود (مسرود) أي "وقائع، وأحداث...." ووجود (وصف) أي "فضاءات، تقديم شخصيات" وكذلك وجود (خطاب) أي "كيفية تقديم المسرود والوصف وفق رؤية، أو صيغة سردية، أو ما يعرف بـ "تبئيرات" أي العلائق المورفولوجية أي النظام المنطقي في علائق السببية بين المكونات المذكورة قبل قليل. وبين النظام الزمني، أي هيكلية سيرورة الأحداث كما يستحضرها الخطاب ويلونها وفق ما نسميه "زمنية السرد".

مع تحديد شخصية الراوي ومنطلقه الذي يعطي للسرد طابعاً خاصاً وشمولياً في أن يتسلسل هذا السرد تباعاً في سياق لا يصعب تعرّفه. فهذا الراوي ينقل في الصفحة 8 أخباراً عن شخصية أخرى. والأخبار المقصودة هي حكايات روتها له شخصيات أخرى أيضاً، غالباً ما تكون شخصيات مختلفة عنها هي التي روتها لها بدورها. فالحكاية الأولى المتضمنة مثلاً السيد الذي لم نعرف اسمه: يقول الروائي عارف الأغا: (وفي ركن قصي رجل يرسم بالألوان لوحة، وآخر يمزقها. ورجل يعزف على قيثارة، وآخر يقطع أوتارها. وافترش الأرض رجل طويل أحدب وراح يلهو مع نملة يعذبها قبل أن يجهز عليها براحته، هنا أناس يتجادلون، يتبادلون التهم والشتائم، أناس يقهقهون وآخرون يولولون.

وهناك أناس يغطون في نوم عميق ويشخرون، أي معرض بشري عجيب هذا) ص 65. على الرغم من أن الراوي يلعب دوراً مباشراً في السرد في بداية الرواية، أكثر مما لعبه في القسم الثاني من الرواية. فإنه لا يكف عن اعتماد رواة آخرين لا يقومون هنا برسم خطوط متعددة لتلقي في مركز واحد: شخصية عمر. كما هو حالهم ـ أي مجموع الناس في المدينة ـ وإنما يقومون بسرد قصصي إخباري يستعيد حادثة أو واقعة سبق

ذكرها. والراوي هنا يتناولها من جديد ليوضح ما هو ملتبس وغامض فيها. وليعطيها بعداً وأهمية جديدين مختلفين عما كان لها أن تتخذه في غيابه. (راجع الرواية من صفحة 77 حتى 81). والواضح أن الواقعة ـ أي واقعة الوباء ـ التي تشكل عصب الحكاية التي يشتمل عليها القسم الأول من الرواية تبدو لاحقاً غير مستوفاة السرد عندما تذكر شخصيات أخرى إخباراً لوقائع وأوضاع لم يرد ذكرها في قصص الرواة السابقين. فـ "عمر" يقول: (لا يعرف قيمة الحرية من لم يذق مرارة الحجز خلف أبواب حديدية، وبين جدران كالحة صماء. هنا في هذا المكان الرهيب المحاط بالأسوار المكهربة، والرجال المسلحين المتغطرسين، تكتشف العالم من جديد، ويظهر لك الواقع عارياً لا زيف فيه ولا رياء. هنا صورة مصغرة ناطقة لعالم واسع. لعالم مزيف يقع. هنا تسمى الأشياء بأسمائها مجردة من الصفات والألقاب، ويظهر الإنسان كما عرفته الطبيعة) صفحة 80. هناك ما يشير إلى تنامي الحكاية وتفاعل أحداثها التي ترتبط مباشرة وبشكل وثيق بطريقة في السرد ترتكز على التضمين القصصي، اعتماداً على رواة متعددين يتعاقبون متصلين بحركة ديناميكية، تؤلف بحد ذاتها خط التصعيد الدرامي الفاعل إثارة وتشويقاً في حكاية القسم الأول.

في القسم الثاني تعتمد الطريقة نفسها لرواية واقعة مماثلة تؤدي بدورها إلى حدث فاجع وهو الحديث عن امرأة معلمه صاحب المطبعة والعلاقة التي تنشأ بين عمر وصفاء، التي أيقظت لظى النيران من جديد في حياة عمر. فمن جهة يعتقد أنه ارتكب فاحشة كبيرة عندما عاشرها يقول: (غسل المطر جبين غربتي، استراح جسدي، غطى الرماد وهج الجمر، طويت أشرعتي صار لي مرفأ ألجأ إليه، لكن الدنس علق بأهداب روحي، ياللسماء، كيف حصل هذا؟ هل أجد الشجاعة لأنظر في عينيك يا معلمي، لن تغفر لي خطيئتي ولن أغفر لنفسي، ضميني أيتها المرأة المحرومة. اشبكي ذراعيك حولي، أمنيني الأمان، أنا خائف، أنا جبان، نذل، أناني تباً لي من رجل تعس يستحق أن ينزل به أقصى عقاب) صفحة 50. من جهة أخرى سعى الكاتب لأن يعبر عن ارتهان الرجل لامرأة ما كان يرى فيها سوى أمه أو أم أحمد أو... لكنه من جهة أخرى بين الكاتب قدرته الهائلة على التعبير عما يختلج الروح والنفس والجسد يقول: (وحين لامست يدها الناعمة ذراعي أحسست بوهج يطفح على وجهي، جذبتني برفق إلى أعلى فنهضت طائعاً. وقفنا وجهاً لوجه شبه متلاصقين، وصل بيننا تيار كهربائي فالتحم القطبان برفق واستقرت يدها حول خصري وعبق أريجها يملأ رئتي كما التقت شفاهنا العطشى، كان حنينها إلى الماء قديماً وكان

مائي صاخباً متدفقاً كالسيل في الأعالي، وشهدت الأريكة حوار جسدين ساخنين يرتعشان رعشة الخلق والحياة). صفحة 50. في القسم الأخير من الرواية يقدم الراوي وحده دون الاعتماد على أي صوت آخر غير ذاكرته ليستعيد ما سبق ورواه المحامي حيث قال: (هذا الدينار الأحمر يقلب الأمور رأساً على عقب، يزحزح الصخور من تلقاء نفسها يحولك إلى سجين تافه لا يصلح إلا للبصاق عليه إلى رجل محترم غدر به الزمان دون إرادة منه، كان الحارس يسحب الورقة الحمراء من يدي كما تسحب الضفدعة الحشرة الطائرة وتختفي، تختفي كالبرق في جيوبه الواسعة). صفحة 81. إن أهم سمات الرواية تمتعها بامتلاكها جملة من الخصائص التركيبية والموضوعية والأسلوبية التي تطبع الخطاب الروائي وتجعل (رؤية) النص الروائي لا تنتسب إلى المؤلف وحده، وإنما إلى مجرة من الذوات التي تتخيل خطاب الرواية، سواء تعلق الأمر بالذوات الداخلية للنص ـ الشخصيات أساساً ـ أو الذوات الخارج ـ نصية كذوات إحالية أو مرجعية. ويكون العبر إليها هو قياس درجة تعالق رؤية المؤلف مع رؤى "شخصياته" التي يحركها عن قصد انطلاقاً من فرضية امتزاج "صوت" المؤلف بأصوات هذه الشخصيات، وحينئذ تصير "الرؤية" التي يمكن نسبتها إلى المؤلف رؤية مسكونة برؤية شخصياته.

في مجال اللغة استخدم الروائي عارف الأغا اللغة المكثفة ليبين لنا مدى قدرته ومعرفته الواسعة بقواعدها، فقد استخدم في رواية قوة الأشياء أنماطاً لغوية للجملة الفعلية، مثلاً استخدام الفعل الناقص كان ماضياً ومضارعاً، واستخدام الاستفهام بـ (هل) و(أين) و(كيف)، كما استخدم الاستفهام بـ (لماذا) مع الفعل المضارع، واستخدم (لقد) مع الفعل، واستخدم الفعل الماضي مع واو الجماعة، واستخدم أحرف العطف بكثرة لربط الجمل الفعلية بعضها ببعض. أما الأنماط اللغوية الجملة الاسمية فقد استخدم الضمير المنفصل مبتدأ وخبره مفرد، والضمير المنفصل والخبر موصوف، الضمير المنفصل مبتدأ والخبر جملة فعلية، كما استخدم اسم الإشارة مبتدأ مع خبره، واسم الحرف المشبه بالفعل ضمير وخبره جملة فعلية فعلها مضارع.

تستدعي رواية قوة الأشياء التوقف عند مفاتنها، تحيلنا إلى شرائح زمنية مقتطعة من تاريخ الذاكرة الجزئية، استطاعت أن تتحكم بأحوال من إدهاشات مختزنة بشحنة عالية توازي حجم الاندحارات العاطفية التي تعيشها، وتدفعنا إلى الانسجام في ثناياها دون تردد.

في الرواية مستويان، مستوى واقعي ومستوى تخيلي، يتداخلان ليشكلا وحدة

عضوية تربط بين واقع الفرد بطل الرواية (عمر أيوب)، وبين عصره الموبوء، وقد حاول في لقائه مع السيد أن يقف إلى جانب إنسان عصره رغم فقدانه لذاكرته، مجسداً في هذه الحالة بعده الإنساني في مواجهة السيد الذي يكن منتهى الاحترام لأنه أو من رفض الخضوع وقال لا، لكنه توصل إلى يقين بأن أناسه الذين من حوله كانوا ضحية الوباء ولم يكونوا أبداً بمستوى تحديه، فحلت عليهم لعنة عمر أيوب بطل الرواية الذي اكتشف أنهم جميعاً مشوهون وأنه هو أيضاً واحد منهم.

كما تقول الرواية من خلال حياة عمر أيوب وما مر به من حالة هبوط وصعود إن في عصر الوباء هذا الذي يغتال فيه حلم ليس هناك سوى خيار من اثنين إما قاتلا أو قتيلا، واختار في لحظة غضب جنوني أن يكون قاتلا لكن أبناء عصره (مدينته) انتقموا منه على طريقتهم فأرادوا قتله لكنه كما يقول الشاعر الفلسطيني محمود درويش (نسي أن يموت) وردد عبارته الأخيرة (اللعنة عليكم جميعاً) صفحة (....).

إنه احتجاج على عصر لا يجد أي عاقل سوى أن يلعنه، إنه روح عصر لا روح له.

❑❑

المنسوب الإبداعي في ديوان «انشقَّ القمر» لمروان الخطيب*

د. ياسين الأيوبي

إنها المرة الثانية التي أقوم فيها بسَبْرٍ فنّي إبداعيّ لنتاج شعري... كانت المرة الأولى، مع الشاعر السعودي الراحل **حسن عبد الله القرشي** الذي أخضعتُ نتاجه الشعري الكامل لدراسة نقدية مُمْحِصة، توصلتُ فيها إلى نتيجة لم تَرُقِ الشاعرَ، وهي أن هناك ما يقرب من السِّتَّةَ في المئة (6%) فقط من الشعر الجميل البديع، في مجموعته الكاملة التي تقع فيما يقرب من الألفي صفحة... أي ما يعادل العشرين ضعفاً لمجموع صفحات ديوان الشاعر **الخطيب**.

وقد يتساءل المرء، أيَّ نهج اعتمدت، وما نوع هذا المسبار الذي يمكنه الوصول إلى نسبة كهذه؟

الجواب عسير، لأن **التقويم النقدي** لا يقف عند حدود علمية واضحة، إنْ هو إلاَّ **خلاصة تأملات ذوقية** تنطلق من جملة عناصر متداخلة ومتشعبة يمكن حصرها بما يلي:

التجربة الشعورية، الموهبة، المخيلة، الثقافة الأدبية الشعرية، واللغة الشعرية...

فقد يتوافر للشاعر بعض العناصر، ويفتقر إلى بعضها الآخر، كأن يكون موهوباً لنظم القريض، ومثقفاً ثقافة إنسانية عامة بما في ذلك قواعد النظم، واللغة، والبلاغة... لكنه لا يمتلك مخيلة خلاّقة، وليست لديه التجربة العميقة، فَيَخْفتُ الوهجُ الشعري، ويبهتُ الإيقاع المصاحب، ويَفْتر التجاوب بين الشاعر والمتلقي، ويضعف الأثر المرجوُّ في القارئ أو السامع.

وقد يكون الشاعر موهوباً خيَّالاً، مُلِمًّا بتجارب الشعراء وأساليبهم، لكنه لا يملك أفقاً

* ألقيت في مخيم نهر البارد ـ شمالي لبنان ـ في ندوة خاصة بمناسبة توقيع ديوان الشاعر الخطيب.

لغوياً يمدّه بالأطر التعبيرية التصويرية، ولم يحترق في أتون المعاناة التي تفجِّر لديه الطاقة الإبداعية المختزنة في ضميره.

ومن الأهمية القول إنّ خلاصة الحكم النقدي الذوقي، لا تتأتّى بقياسات رياضية وعلميّة دقيقة، بل تَصْدر جملة واحدة، بقراءة متأنية أو أكثر، يرتسم فيها عناصر الإبداع ومقوّماته، ودرجة السموّ أو الانحدار، فيقال: صور بديعة جديدة، مبتكرة، ورؤى بعيدة المنال، وخيال خالب، ولغة رفيعة... إلخ...

كما يقال: صور وأساليب مطروقة، وتراكيب مستهلكة، وخيال لا أجنحة له، ولغة مباشرة وإيقاع رتيب...

وندخل الآن في صلب موضوعنا، نتعرف **مقادير الإبداع الشعري** في ديوان **الخطيب**..

يجدر الإلماح، بادئ ذي بدءٍ، إلى أن هذه المناسبة لا تفترض دراسة تقويمية دقيقة، بقدر ما هي احتفاليةٌ بولادة ديوان جديد، وتكريمٌ لصاحبه... لكنني، في الحقيقة، لم أعتدْ هذا النوع من الكلام، أو بالأحرى، لم أوفَّق في تطبيقه، لأنني **شَبَبْتُ على قول الحقيقة الموضوعية التي أجد فيها العمود الفقري لكل قراءة نقدية أو ذوقية**، فضلاً عن المسؤولية الأدبية التي تحتِّم على أهل الرأي والاختصاص التحلّي بها بأعلى مستوياتها...

وسأحاول التوفيق - ما وسعني - بين متطلبات المناسبة، وقدْسية الكلمة ومفاعيلها الأدبية، مع التذكير بأنني أمام أديب رصينٍ قُيِّض لي أن أكون واحداً من أساتذته ومربِّيه في المرحلة الجامعية، ما يسمح له باتّباع الأسلوب عينه الذي كنت أمارسه معه في بواكير قصائده ومحاولاته الشعرية التي حرص على إطْلاعي عليها أولاً بأول، آخذاً بكثير من الملاحظات والتصويبات المعطاة له من غير نفور أو مكابرة...

تضمن ديوان «وانشق القمر» اثنتين وعشرين قصيدة، توزعت على أربع وتسعين صفحة من القطع المتوسط... وتبيَّن لي أن موضوعات القصائد دارت حول محور رئيس هو **المعاناة النضالية** التي استغرقت أكثر من نصف الديوان، إلى جانب محاور ثانوية، **كالطبيعة، والطفولة والأبوة والأمومة** وشيء من **الغزل** الحّيِيّ لم يَخْلُص لذاته بل أرخى بظلاله على عدد من القصائد من غير أثر يذكر أو حضور مميز.

رشحات الإبداع

يجب الاعتراف مسبقاً أنّ **حيِّز الإبداع، في معظم النتاج الشعري في مختلف العصور، لا يشكل نسبة كبيرة؛** فهو شيء قليل جداً بالنسبة إلى الكَمِّ الشعري الكبير لهذا الشاعر أو ذاك... وكلما كان المسبار عميقاً، والقياس محايداً وموضوعياً، كانت النسبة الجمالية محدودة والمسافة ضيقة...

فقد انتابتني، وأنا أقرأ ديوان **الخطيب ـ مشاعر غبطة ومشاعر انقباض**، متعاقبة ومتداخلة في آن؛ وسأشير إلى ذلك من بعيد، من غير غوص أو تدقيق وافٍ...

* **في قصيدة «قلبك المصباح»** بيت جميل يمثل حالة توافقية بين الإحساس وترجمته الشعرية.

تنتابني غُصَصُ القصيد كأنَّها

زخّاتُ شوقٍ ما لها أنداحُ

ما أروع الصدر، وبعض العجز، وما أثقل الخاتمة! عنيت: «ما لها أَنْداح». لم أجد لها معنى... بينما أشرفت الصورةُ المتقدمة، على علوٍّ شاهق من الجمال...

* في قصيدة «لكأنّ الشَّعْرة سنبلة»: سطران شعريّان ـ كبعض الرياض البريَّة، عَرْفاً وإيحاءً.

«يَسْتَرْسلُ شَعرُكِ أغنيةً

عذراء البُحَّةِ والكَلِم» (ص 18 ـ 19)

مع اعتراض على عنوان القصيدة! فالكلام على الشَّعر بصفة الإفراد غير مستساغ.

في وسط قصيدة «وتصرخ زينب» مقطع، أَوْمأ فيه بقفزة جمالية مباغتة... ثمَّ اكتنفه **التظهيرُ الشعري المباشر** الذي يُطيح بالوهج **الفني الوامض:**

«اعْزِفْ عن طَيْشكَ يا ولدي،

وتعال، إلى صدري

واشربْ قُرْصَ الشمس الحرَّى

نبتُ الليلِ إذا ما طلعتْ

يُصبح هذا العمرُ شجونْ

(...) يُصبح هذا الكونُ سكونْ» (ص **24**)

قصد الشاعر «بالسكون» حالاً وضيعة... والحقيقة أن (السكون) **مطمح كل إنسان وذروة السعادة الروحية والنشوة...** ولا أدري سبب هذا الاختلاط في التقدير والتشبيه، هل هي القافية؟ بئس القريحة إذاً!

* في قصيدة «**أمريكا تقتل أمريكا**» نقع على سطر شعري متوقّد، بين سطور هامدة الجرس والإيماء:

«من يُخرجُ هذي الأرض العطشى من شَهْقتها»

ثمَّ يقول، متحدثاً، عن "الشيطان الأكبر" في انسياقة تصويرية لافتة:

« وخَوابيهِ المَلأى، بنجيع دوالينا

برُعاف النخلِ الصائم في صمت البصرةِ

في أُمنيَّة قمحٍ

كانت تَسكُنُ بُحَّةَ رُسْلٍ» (ص 34 و35)

فنجيعُ الدوالي، ورُعاف النخل وصيامه وصمته، وأمنيّة القمح... لوافِتُ إلى مراتع

جميلة ينشرح لها الفكر.

* في قصيدة: «**أبحث عن شفتي السُّفلى**» غير لوحة شعرية موحية...

«سمرائي...

ونبيذُك يعلو صمتَ دُجايْ،

من أقْصايَ إلى أقصايْ،

وربوعُك تَسْحقني

كالنايْ

تُشعل فيَّ فتاتَ رقادي

وتُلملم أصداءَ نِدايْ» (ص 38)

لم يعجبني قوله: «تسْحقني». فالربوع هنا لا تأتلف مع السَّحْق وما يشبهه، وكذلك الناي الذي يفعل هذا الفعل.. وقد وضعتُ مكانها: (وربوعُك تُشجيني/ كالنايْ) فتنسجم خيوط اللوحة التي أيقظ «النبيذُ» فيها طاقات الشاعر نحو مشاهد فنية أخرى.

ـ ومنها قوله في الصفحة التالية:

«في عينيَّ ترامى الليلُ

استلْقى تاريخُ شروقٍ،

ومعارجُ بَوحٍ لم تُحْرِقْها ألْسِنةُ اللهب الآتي» (ص 39)

في السطور الشعرية أصداءُ انحناءةٍ نحو شرفات التاريخ، وارتقاءٍ مع تراتيل اللهب المصَّاعدة إلى السِّدْرة...

ـ ومنها:

«سمرائي

ما أجملَكِ اليوم هلالا!!

ما أروعكِ اليوم وأنت تحوكين العشب دواليَ،

كي يتسلَّق نزْفُ دُعايْ!!

تَنْدسِّين كخيط الفجر الأول في صومعتي»(ص 40)

إنه السموّ التصوري المطرد في مطرَّزات المشهد الشعري الذي ارتسم في هذه القصيدة المُجلِّية، من عنوانها اللافت، وحركات الريشة المطواعة، مع العلم أن **معظم عناوين القصائد لم تكن شعرية، بل كانت تقريرية** أو اختيرت كيفما كان؛ وهذه **مسألة شائعة: سوءُ اختيار العناوين...** فما أحوجنا إلى امتلاك هذه الموهبة!..

ـ ومنها اللفتة الموحية الآتية:

«إني أبحثُ عن مِطْرقةٍ هلكتْ في زَخَّة شَهْدٍ

طَشِقَنْديٍّ،

لكنِّي أبحث عن شفتي السفلى،

كي أمتص الحرف الأوَّلْ

كيْ أبقى كالطور الشامخ»

خطا مروان ههنا غير خطوة في درب **التَّخطي الشعري والعبور إلى رؤًى إبداعية حاليَة الأهداب والمعاصم.**

وأرى أن **شاعراً تختلج فيه رؤيا الشهد المنْهلِّ، والبحثُ عن شَفَةٍ تقطر حروفاً مطبوعة في أرض الإشراق والمشاهدة النورانية، مؤهَّل أن يمتشِق نصال الكلام، ويصوغ منه ما يحلو له ويصبو إليه الفكر والخيال.**

رشحات التعثر

لئن أوتي الشاعر هذه الخاصيِّة، فليس له من بعد، أن يعثر هنا وهناك في ركاميات من الشروح، والإخبار، والتكرار الذي انزلق فيه إلى نوع من تسويد السطور، وامتطاء القوافي، إضافة إلى الخليط غير المتناسق لرموز تاريخية ودينية، وأعلام وأماكن لم تتصهر في المشهد الشعري... ولا بأس من التمثيل ولو بالإيماء والتعيين، ليكون الرأي أكثر إنصافاً ودقة...

وليكنْ ذلك من القصيدة عينها التي حقق فيها الشاعر التجاوز المدهش الذي نوَّهتُ به، وقد حَوتْ معظم العثرات الركامية التي أشرتُ إليها:

«وسوى عينيكِ الباسقتيْنِ
سوى خدَّيكِ المؤتلقين بورد بخارى
رُغم رتوشِ البرد الصاقع في همساتِكْ،
رغم غياب الليلك عن عتباتِكْ...،
وإن اضطُرّتْ رمقاتي
سمْرائي، أن تَغْفُلَ حيناً رمقاتكْ...
نَرحلُ، نرحلُ، نرحَلُ،
يكسونا وجعٌ سيبيريٌّ
وليالٍ فوقَ الكُحْل الدامس، فيها كُحْلُ،
وفتاةٌ من شيرازَ، وأخرى من قندوزَ
وثالثةٌ من غَزَّة تصرخُ
أَينَ البَطَلُ؟!
(ص 40 ـ 41)

وفيها أيضاً مما نذكره من العثرات:

لا أَتَحَرْبَأ، لا أتحوَّل، لا أتبدَّلْ...،
العَهْدَ، العَهْدَ الناصعَ سمرائي:
سِفْرُ الحب، الموتِ، تأصَّلْ
وقِبابُ مِلَقَّةَ قد شهِدَتْ»

وينتهي في هذه القصيدة المميزة إلى هذا الركام من الكلام المقطع والمكرور المقفَّى:

أُوقِنُ أنِّي
همسةُ أُمِّي
بُحَّةُ أُمِّي
غنوةُ أمي
حكمةُ أمي
في طلعة فجرٍ
ها قد أقْبَلْ...!!
(ص 42 ـ 43)

لا أريد أن استوقف الشاعر في أمر هذا الركام، وذاك التخليط، وذلك التكرار، التي جعلت من أفضل قصائد الديوان، مقطورة

شعرية شُحِنتْ (من كل دابَّة، ومن كل هامَّة وسامَّة)؛ ولم تكد تستثني شيئاً، مذكِّرةً بسفينة نوح عليه السلام.. وله، وللقارئ أيضاً المساءلةُ والتأمل الذاتي الذي سيصل به معي إلى غير توافق واقتناع، بأن **قطار الشعر مختلف عن كل القُطر؛ فهو لا يقبل أن يُستقلَّ إلا من فرسان الكلمة، وصاغة الرؤى، وقافة القناديل الليلية المنصوبة على بوابات الغسق، تحتضن أسراب الفراش الهائم بالنور السرمدي تحترق فيه، وهي أعلى درجات الارتواء...**

* ومن **رشحات الإبداع** في ديوان **الخطيب**، مطلع قصيدة: «**يا جبل النار تَمدَّدْ**» الذي بدا ـ أي المطلعُ ـ سطراً متوحشاً في غمرة سطور من التراكم السردي، والإلحاح على استخدام الأعلام والأماكن والرموز التاريخية:

« **وحْدكَ تَسْري في هذا الليل الصاعد نحو قلاع الشَّمْس**» (ص 46)

ليقول بعد عشرين سطراً تراكمياً،

« **وحْدَكَ تَعْبُرُ كحْلَ الليل الدامس**

تُشْعِلُ في الأفق سراجاً» (ص 48)

* وأصِل إلى **القصيدة التي اتخذ الديوانُ** اسمَه منها: «**وانشقَّ القمر**»...

ـ **القسم الأول** من القصيدة، **سطور واعدة بالانسياق إلى جزر مرجانية وأودية من البخور المعتق**.. وكاد الوعد يتحقق، لو لم يَهْوِ الشاعر ويسقط في قنوات الصراخ والسطحية، والشروح المنبرية، والمعاني المكرورة لدرجة النبُوّ...

«**وانشقَّ القمرُ الدامعُ،**

في ليلتهِ الرابعة الحبلى بالأسرارْ

كان الصمتُ عويلَ الدارْ

كانت أمي ترقد في هيبتها

تَسْبَحُ في عينيها عبراتٌ

كالتطواف المُلْهَمِ

في الأعماقِ

يعاندُ فحوى الإعصارْ

ويتابع الشاعر في سياق وصفي تأثريّ قائلاً:

عند السفح الرابع

من ملكوت الله العالي

يتهيَّأ صوتٌ كالفخّارْ

يَنْسابُ ندىً لقْمانيّاً

يا ولدي

اسْكنْ خبزَ الله خميراً

تَلْقَ عيونَ الليل مَحارْ...،

واصعدْ فوق جراح العمر نخيلاً...»

(ص 81 ـ 82)

وينتهي المقطع الأول، بأول سقوط فنّي، تليه سقطات أخرى أشدُّ انحداراً، وأبلغ رضوضاً

واعتلالاً..

«فلْيَشْربْ ماءَ النارْ

إنْ كان الماء الآخرُ صوتَ حِمارْ!!»

لم أفهم معنى لهذا التشبيه الحسيّ النافِر؛ هل هي التقفية اللعينة؟ أو هو الخروج عن المألوف؟...

ويواصل الشاعر هُويَّه الفنيِّ، دَرْكاً إثر دَرْكٍ:

«لم يُدرك ذاك الهمسُ الناحِلُ

أنَّ العُرْبَ اليومَ غُثاءْ

كومةُ قَشٍّ

قد بال عليها خنزيرٌ خَذَّاءْ،

فانهار العَزْمُ سراباً

وانْقلبَ العِطرُ خِراءْ...»

هل أصبح الشعر مرقاةً سفلى إلى بيوت الخلاء، يتعفَّر فيها الوجه والسمع واللسان بصنوفِ الفرث والروث وصنوف القذارة؟

لا يا صديقي **مروان**.. مثل هذا الكلام غير مقبول في مواكب الشعر المقاوم، والمعانيات المتأصلة في تربة الوجدان العربي، وآفاق التشكيل الشعري... أينَ المسؤولية المتأصلة في تربة الوجدان العربي وآفاق التشكيل الشعري.. أين المسؤولية الأدبية والذائقة المنشئةُ العقولِ والأفهامِ، المحلَّقةُ بعيداً فوق الترَّهات والسفاسف؟! وهل يختلف الأمر بين هبوط فعلي وآخر لفظيّ؟

هل أضيف إلى عثرات الشاعر مواضع أخرى، لأستوفي النسبة الإبداعية التي وسمتُ بها كلمتي هنا؟...

إن كان لا بدَّ من ذلك، فسأكتفي بالإشارة إلى قصيدة: «**أين المروءات**» التي تُعدُّ **نموذجاً للسقوط الشعري في ديوان الخطيب**؛ فهي تبدأ بشعارات خطابية حماسية تصلح لمخاطبة جماهير الساحات، خالية من اللغة الشعرية وما يتراءى فيها من لمح، ووقع وجداني، ونسق ثوري وامض...

«أين المروءاتُ؟!/ أين الزعاماتُ؟!/ أين القياداتُ؟!/بل أين أشرافُ الرتبْ؟...»

ونَعْبر إلى مستوى آخر: «بوشٌ تولَّى أمرنا

وذوو الصلافة، والنذالة، والصفاقة، والحماقة، والنجاسة، والقحابة،

والخياناتِ التي فرشتْ دمانا للمغول وللعلوج الحاقدينْ...»

وتنحدر أيضاً:

«هل هؤلاء حُماتُنا؟

هل هؤلاء سراتُنا؟

إني أُسَجِّلُ ما يَلي:

إني أُرجِّح أن تكونَ نطافُهم

من ماء زنديق دعيٍّ

قد توارى عُثَّةً جرباءَ

في يومٍ نَحوسٍ

في مساحات العرب!!

يا للعَجَبْ!!»

وأختم، بتوجيه الاعتذار لهذا المنحى الذي ساقتني إليه محبتي لتلميذي وصديقي الأديب مروان الخطيب، إمَّا كتمتُ ذلك عنه، فيعني أنني ذرَرْتُ عليه ورداً وقرنفلاً سرعان ما يذبل وتدوسه الأقدام، أما الغرس الفينان المجذَّر، فسيُوتي أُكله وأزهاره على المدى.

ولو لم تكن هناك غرسة شعرية أصيلة، يشينها الشوك ويُدميها العُلَّيق، لما حدَبْتُ على نصه الشعري مشذِّباً ومُقلِّماً، ومُسلِّطاً الضوء والهواء على الجذع والأفنان، لمزيدٍ من النماء والتجلّي...

(طرابلس/ 17 أيار 2005)

❑❑

المنسوب الإبداعي في ديوان «انشقَّ القمر» لمروان الخطيب*

د. ياسين الأيوبي

إنها المرة الثانية التي أقوم فيها بسَبْرٍ فنّي إبداعيّ لنتاج شعري... كانت المرة الأولى، مع الشاعر السعودي الراحل **حسن عبد الله القرشي** الذي أخضعتُ نتاجه الشعري الكامل لدراسة نقدية مُمْحِصة، توصلتُ فيها إلى نتيجة لم تَرُقِ الشاعرَ، وهي أن هناك ما يقرب من السِّتَّة في المئة (6%) فقط من الشعر الجميل البديع، في مجموعته الكاملة التي تقع فيما يقرب من الألفي صفحة... أي ما يعادل العشرين ضعفاً لمجموع صفحات ديوان الشاعر

* ألقيت في مخيم نهر البارد ـ شمالي لبنان ـ في ندوة خاصة بمناسبة توقيع ديوان الشاعر الخطيب.

الخطيب.

وقد يتساءل المرء، أيَّ نهج اعتمدت، وما نوع هذا المسبار الذي يمكنه الوصول إلى نسبة كهذه؟

الجواب عسير، لأن **التقويم النقدي** لا يقف عند حدود علمية واضحة، إنْ هو إلاَّ **خلاصة تأملات ذوقية** تنطلق من جملة عناصر متداخلة ومتشعبة يمكن حصرها بما يلي:

التجربة الشعورية، الموهبة، المخيلة، الثقافة الأدبية الشعرية، واللغة الشعرية...

فقد يتوافر للشاعر بعض العناصر، ويفتقر إلى بعضها الآخر، كأن يكون موهوباً لنظم القريض، ومثقفاً ثقافة إنسانية عامة بما في ذلك قواعد النظم، واللغة، والبلاغة... لكنه لا يمتلك مخيلة خلاّقة، وليست لديه التجربة العميقة، فَيَخْفتُ الوهجُ الشعري، ويبهتُ الإيقاع المصاحب، ويَفْتر التجاوب بين الشاعر والمتلقي، ويضعف الأثر المرجوُّ في القارئ أو السامع.

وقد يكون الشاعر موهوباً خيَّالاً، مُلِمًّا بتجارب الشعراء وأساليبهم، لكنه لا يملك أفقاً لغوياً يمدّه بالأطر التعبيرية التصويرية، ولم يحترق في أتون المعاناة التي تفجِّر لديه الطاقة الإبداعية المختزنة في ضميره.

ومن الأهمية القول إنّ خلاصة الحكم النقدي الذوقي، لا تتأتّى بقياسات رياضية وعلميّة دقيقة، بل تَصْدر جملة واحدة، بقراءة متأنية أو أكثر، يرتسم فيها عناصر الإبداع ومقوّماته، ودرجة السموّ أو الانحدار، فيقال: صور بديعة جديدة، مبتكرة، ورؤى بعيدة المنال، وخيال خالب، ولغة رفيعة... إلخ...

كما يقال: صور وأساليب مطروقة، وتراكيب مستهلكة، وخيال لا أجنحة له، ولغة مباشرة وإيقاع رتيب...

وندخل الآن في صلب موضوعنا، نتعرف **مقادير الإبداع الشعري** في ديوان **الخطيب..**

يجدر الإلماح، بادئ ذي بدءٍ، إلى أن هذه المناسبة لا تفترض دراسة تقويمية دقيقة، بقدر ما هي احتفاليةٌ بولادة ديوان جديد، وتكريمٌ لصاحبه... لكنني، في الحقيقة، لم أعتدْ هذا النوع من الكلام، أو بالأحرى، لم أوفَّق في تطبيقه، لأنني **شَبَبْتُ على قول الحقيقة الموضوعية التي أجد فيها العمود الفقري لكل قراءة نقدية أو ذوقية،** فضلاً عن المسؤولية الأدبية التي تحتِّم على أهل الرأي والاختصاص التحلّي بها بأعلى مستوياتها...

وسأحاول التوفيق - ما وسعني - بين متطلبات المناسبة، وقدْسية الكلمة ومفاعيلها الأدبية، مع التذكير بأنني أمام أديب رصينٍ قُيِّض لي أن أكون واحداً من أساتذته ومربِّيه في المرحلة الجامعية، ما يسمح له باتّباع الأسلوب عينه الذي كنت أمارسه معه في بواكير قصائده ومحاولاته الشعرية التي

حرص على إطْلاعي عليها أولاً بأول، آخذاً بكثير من الملاحظات والتصويبات المعطاة له من غير نفور أو مكابرة...

تضمن ديوان «وانشق القمر» اثنتين وعشرين قصيدة، توزعت على أربع وتسعين صفحة من القطع المتوسط... وتبيَّن لي أن موضوعات القصائد دارت حول محور رئيس هو **المعاناة النضالية** التي استغرقت أكثر من نصف الديوان، إلى جانب محاور ثانوية، **كالطبيعة، والطفولة والأبوة والأمومة** وشيء من **الغزل** الحّيِيّ لم يَخْلُص لذاته بل أرخى بظلاله على عدد من القصائد من غير أثر يذكر أو حضور مميز.

رشحات الإبداع

يجب الاعتراف مسبقاً أنّ **حيِّز الإبداع، في معظم النتاج الشعري في مختلف العصور، لا يشكل نسبة كبيرة**؛ فهو شيء قليل جداً بالنسبة إلى الكَمِّ الشعري الكبير لهذا الشاعر أو ذاك... وكلما كان المسبار عميقاً، والقياس محايداً وموضوعياً، كانت النسبة الجمالية محدودة والمسافة ضيقة...

فقد انتابتني، وأنا أقرأ ديوان **الخطيب - مشاعر غبطة ومشاعر انقباض**، متعاقبة ومتداخلة في آن؛ وسأشير إلى ذلك من بعيد، من غير غوص أو تدقيق وافٍ...

* **في قصيدة «قلبك المصباح»** بيت جميل يمثل حالة توافقية بين الإحساس وترجمته الشعرية.

تنتابني غُصَصُ القصيد كأنَّها

زخّاتُ شوقٍ ما لها أنداحُ

ما أروع الصدر، وبعض العجز، وما أثقل الخاتمة! عنيت: «ما لها أَنْداح». لم أجد لها معنى... بينما أشرفت الصورةُ المتقدمة، على علوٍّ شاهق من الجمال...

* في قصيدة «لكأَنّ الشَّعْرة سنبلة»: سطران شعريّان - كبعض الرياض البريَّة، عَرْفاً وإيحاءً.

«يَسْتَرْسلُ شَعرُكِ أغنيةً

عذراء البُحَّةِ والكَلِم» (ص 18 - 19)

مع اعتراض على عنوان القصيدة! فالكلام على الشَّعر بصفة الإفراد غير مستساغ.

في وسط قصيدة «وتصرخ زينب» مقطع، أَوْمأ فيه بقفزة جمالية مباغتة... ثمَّ اكتنفه **التظهيرُ الشعري المباشر** الذي يُطيح بالوهج **الفني الوامض:**

«اعْزِفْ عن طَيْشكَ يا ولدي،
وتعال، إلى صدري
واشربْ قُرْصَ الشمس الحرَّى
نبتُ الليلِ إذا ما طلعتْ
يُصبح هذا العمرُ شجونْ

(...) **يُصبح هذا الكونُ سكونْ»** (ص 24)

قصد الشاعر «بالسكون» حالاً وضيعة... والحقيقة أن (السكون) **مطمح كل إنسان وذروة السعادة الروحية والنشوة...** ولا أدري سبب هذا الاختلاط في التقدير والتشبيه، هل هي القافية؟ بئس القريحة إذاً!

* في قصيدة «**أمريكا تقتل أمريكا**» نقع على سطر شعري متوقّد، بين سطور هامدة الجرس والإيماء:

«من يُخرجُ هذي الأرض العطشى من شَهْقتها»

ثمَّ يقول، متحدثاً، عن "الشيطان الأكبر" في انسياقة تصويرية لافتة:

« **وخَوابيهِ المَلأى، بنجيع دوالينا**

برُعاف النخلِ الصائم في صمت البصرةِ

في أُمنيَّة قمحٍ

كانت تَسكُنُ بُحَّةَ رُسْلٍ» (ص 34 و35)

فنجيعُ الدوالي، ورُعاف النخل وصيامه وصمته، وأمنيّة القمح... لوافِتُ إلى مراتع جميلة ينشرح لها الفكر.

* في قصيدة: «**أبحث عن شفتي السُّفلى**» غير لوحة شعرية موحية...

«**سمرائي...**

ونبيذُك يعلو صمتَ دُجايْ،

من أقْصايَ إلى أقصايْ،

وربوعُك تَسْحقني

كالنايْ

تُشعل فيَّ فتاتَ رقادي

وتُلملم أصداءَ نِدايْ» (ص 38)

لم يعجبني قوله: «تسْحقني». فالربوع هنا لا تأتلف مع السَّحْق وما يشبهه، وكذلك الناي الذي يفعل هذا الفعل.. وقد وضعتُ مكانها: (وربوعُك تُشجيني/ كالنايْ) فتتسجم خيوط اللوحة التي أيقظ «النبيذُ» فيها طاقات الشاعر نحو مشاهد فنية أخرى.

- ومنها قوله في الصفحة التالية:

«**في عينيَّ ترامى الليلُ**

استلْقى تاريخُ شروقٍ،

ومعارجُ بَوحٍ لم تُحْرِقْها ألْسِنةُ اللهب الآتي» (ص 39)

في السطور الشعرية أصداءُ انحناءةٍ نحو شرفات التاريخ، وارتقاءٍ مع تراتيل اللهب المصَّاعدة إلى السِّدْرة...

- ومنها:

«سمرائي

ما أجملَكِ اليوم هلالا!!

ما أروعكِ اليوم وأنت تحوكين العشب دواليَ،

كي يتسلَّق نزْفُ دُعايْ!!

تَنْدسِّين كخيط الفجر الأول في صومعتي»(ص 40)

إنه السموّ التصوري المطرد في مطرَّزات المشهد الشعري الذي ارتسم في هذه القصيدة المُجلِّية، من عنوانها اللافت، وحركات الريشة المطواعة، مع العلم أن **معظم عناوين القصائد لم تكن شعرية، بل كانت تقريرية** أو اختيرت كيفما كان؛ وهذه **مسألة شائعة: سوءُ اختيار العناوين**... فما أحوجنا إلى امتلاك هذه الموهبة!..

ـ ومنها اللفتة الموحية الآتية:

«إني أبحثُ عن مِطْرقةٍ هلكتْ في زَخَّة شَهْدٍ

طَشِقَنْديٍّ،

لكنِّي أبحث عن شفتي السفلى،

كي أمتص الحرف الأوَّلْ

كيْ أبقى كالطور الشامخ»

خطا مروان ههنا غير خطوة في درب **التَّخطي الشعري والعبور إلى رؤًى إبداعية حاليَة الأهداب والمعاصم.**

وأرى أن **شاعراً تختلج فيه رؤيا الشهد المنْهلِّ، والبحثُ عن شَفَةٍ تقطر حروفاً مطبوعة في أرض الإشراق والمشاهدة النورانية، مؤهَّل أن يمتشِق نصال الكلام، ويصوغ منه ما يحلو له ويصبو إليه الفكر والخيال.**

رشحات التعثر

لئن أوتي الشاعر هذه الخاصيِّة، فليس له من بعد، أن يعثر هنا وهناك في ركاميات من الشروح، والإخبار، والتكرار الذي انزلق فيه إلى نوع من تسويد السطور، وامتطاء القوافي، إضافة إلى الخليط غير المتناسق لرموز تاريخية ودينية، وأعلام وأماكن لم تنصهر في المشهد الشعري... ولا بأس من التمثيل ولو بالإيماء والتعيين، ليكون الرأي أكثر إنصافاً ودقة...

وليكنْ ذلك من القصيدة عينها التي حقق فيها الشاعر التجاوز المدهش الذي نوَّهتُ به، وقد حَوتْ معظم العثرات الركامية التي أشرتُ إليها:

«وسوى عينيكِ الباسقتيْنِ

سوى خدَّيكِ المؤتلقين بورد بخارى

رُغم رتوشِ البردِ الصاقع في همساتِكْ،

رغم غياب الليلك عن عتباتِكْ...،

وإن اضطُرّتْ رمقاتي

سمْرائي، أن تَغْفُلَ حيناً رمقاتكْ...

نَرحلُ، نرحلُ، نرحَلُ،

يكسونا وجعٌ سيبيريٌّ

وليالٍ فوقَ الكُحْل الدامس، فيها كُحْلُ،

وفتاةٌ من شيرازَ، وأخرى من قندوزَ

وثالثةٌ من غَزَّة تصرخُ

أَينَ البَطَلُ؟!

(ص 40 ـ 41)

وفيها أيضاً مما نذكره من العثرات:

لا أَتَحَرْيَأ، لا أتحوَّل، لا أتبدَّلْ...،

العَهْدَ، العَهْدَ الناصعَ سمرائي:

سِفْرُ الحب، الموتِ، تأصَّلْ

وقِبابُ مِلَقَّةَ قد شهِدَتْ»

وينتهي في هذه القصيدة المميزة إلى هذا الركام من الكلام المقطع والمكرور المقفَّى:

أُوقِنُ أنِّي

همسةُ أُمِّي

بُحَّةُ أُمِّي

غنوةُ أمي

حكمةُ أمي

في طلعة فجرٍ

ها قد أَقْبَلْ...!!

(ص 42 ـ 43)

لا أريد أن استوقف الشاعر في أمر هذا الركام، وذاك التخليط، وذلك التكرار، التي جعلت من أفضل قصائد الديوان، مقطورة شعرية شُحِنتْ (من كل دابَّة، ومن كل هامَّة وسامَّة)؛ ولم تكد تستثني شيئاً، مذكِّرةً بسفينة نوح عليه السلام.. وله، وللقارئ أيضاً المساءلةُ والتأمل الذاتي الذي سيصل به معي إلى غير توافق واقتناع، بأن **قطار الشعر مختلف عن كل القُطر؛ فهو لا يقبل أن يُسْتقلَّ إلا من فرسان الكلمة، وصاغة الرؤى، وقافة القناديل الليلية المنصوبة على بوابات الغسق، تحتضن أسراب الفراش الهائم بالنور السرمدي تحترق فيه، وهي أعلى درجات الارتواء...**

* ومن **رشحات الإبداع** في ديوان **الخطيب**، مطلع قصيدة: «**يا جبل النار تَمدَّدْ**» الذي بدا ـ أي المطلعُ ـ سطراً متوحشاً في غمرة سطور من التراكم السردي، والإلحاح على استخدام الأعلام والأماكن والرموز التاريخية:

« **وحْدكَ تَسْري في هذا الليل الصاعد نحو قلاع الشَّمْس**» (ص 46)

ليقول بعد عشرين سطراً تراكمياً،

« **وحْدَكَ تَعْبُرُ كحْلَ الليل الدامس**

تُشْعِلُ في الأفق سراجاً» (ص 48)

* وأصِل إلى **القصيدة التي اتخذ الديوانُ** اسمَه منها: «**وانشقَّ القمر**»...

ـ **القسم الأول** من القصيدة، **سطور واعدة بالانسياق إلى جزر مرجانية وأودية من البخور المعتق**.. وكاد الوعد يتحقق، لو لم يَهْوِ الشاعر ويسقط في قنوات الصراخ والسطحية، والشروح المنبرية، والمعاني المكرورة لدرجة النبُوّ...

«وانشقَّ القمرُ الدامعُ،

في ليلتهِ الرابعة الحبلى بالأسرارْ

كان الصمتُ عويلَ الدارْ

كانت أمي ترقد في هيبتها

تَسْبَحُ في عينيها عبراتٌ

كالتطواف المُلْهَمِ

في الأعماقِ

يعاندُ فحوى الإعصارْ

ويتابع الشاعر في سياق وصفي تأثريّ قائلاً:

عند السفح الرابع

من ملكوت الله العالي

يتهيَّأ صوتٌ كالفخّارْ

يَنْسابُ ندىً لقْمانيّاً

يا ولدي

اسْكنْ خبزَ الله خميراً

تَلْقَ عيونَ الليل مَحارْ...،

واصعدْ فوق جراح العمر نخيلاً...»

(ص 81 - 82)

وينتهي المقطع الأول، بأول سقوط فنّي، تليه سقطات أخرى أشدُّ انحداراً، وأبلغ رضوضاً واعتلالاً..

«فلْيَشْربْ ماءَ النارْ

إنْ كان الماء الآخرُ صوتَ حِمارْ!!»

لم أفهم معنى لهذا التشبيه الحسيّ النافِر؛ هل هي التقفية اللعينة؟ أو هو الخروج عن المألوف؟...

ويواصل الشاعر هُويَّه الفنيِّ، دَرْكاً إثر دَرْكٍ:

«لم يُدرك ذاك الهمسُ الناحِلُ

أنَّ العُرْبَ اليومَ غُثاءْ

كومةُ قَشٍّ

قد بال عليها خنزيرٌ خَذَّاءْ،

فانهار العَزْمُ سراباً

وانْقلبَ العِطرُ خِراءْ...»

هل أصبح الشعر مرقاةً سفلى إلى بيوت الخلاء، يتعفَّر فيها الوجه والسمع واللسان بصنوفِ الفرث والروث وصنوف القذارة؟

لا يا صديقي **مروان**.. مثل هذا الكلام غير مقبول في مواكب الشعر المقاوم، والمعانيات المتأصلة في تربة الوجدان العربي، وآفاق التشكيل الشعري... أينَ المسؤولية المتأصلة في تربة الوجدان العربي وآفاق التشكيل الشعري.. أين المسؤولية الأدبية والذائقة المنشئةُ العقولِ والأفهامِ، المحلَّقةُ بعيداً فوق الترَّهات والسفاسف؟! وهل يختلف الأمر بين هبوط فعلي وآخر لفظيّ؟

هل أضيف إلى عثرات الشاعر مواضع أخرى، لأستوفي النسبة الإبداعية التي وسمتُ بها كلمتي هنا؟...

إن كان لا بدَّ من ذلك، فسأكتفي

بالإشارة إلى قصيدة: «**أين المروءات**» التي تُعدُّ **نموذجاً للسقوط الشعري في ديوان الخطيب**؛ فهي تبدأ بشعارات خطابية حماسية تصلح لمخاطبة جماهير الساحات، خالية من اللغة الشعرية وما يتراءى فيها من لمح، ووقع وجداني، ونسق ثوري وامض...

«أين المروءاتُ؟!/ أين الزعاماتُ؟!/ أين القياداتُ؟!/بل أين أشرافُ الرتبْ؟...»

ونَعْبر إلى مستوى آخر: «بوشٌ تولَّى أمرنا

وذوو الصلافة، والنذالة، والصفاقة، والحماقة، والنجاسة، والقحابة،

والخياناتِ التي فرشتْ دمانا للمغول وللعلوج الحاقدينْ...»

وتتحدر أيضاً:

«هل هؤلاء حُماتُنا؟

هل هؤلاء سراتُنا؟

إني أُسَجِّلُ ما يَلي:

إني أُرجِّح أن تكونَ نطافُهم

من ماء زنديق دعيٍّ

قد توارى عُثَّةً جرباءَ

في يومٍ نَحوسٍ

في مساحات العرب!!

يا للعَجَبْ!!»

وأختم، بتوجيه الاعتذار لهذا المنحى الذي ساقتني إليه محبتي لتلميذي وصديقي الأديب مروان الخطيب، إمَّا كتمتُ ذلك عنه، فيعني أنني ذرَرْتُ عليه ورداً وقرنفلاً سرعان ما يذبل وتدوسه الأقدام، أما الغرس الفينان المجذَّر، فسيُوتي أُكله وأزهاره على المدى. ولو لم تكن هناك غرسة شعرية أصيلة، يشينها الشوك ويُدميها العُلَّيق، لما حدَبْتُ على نصه الشعري مشذِّباً ومُقلِّماً، ومُسلِّطاً الضوء والهواء على الجذع والأفنان، لمزيدٍ من النماء والتجلّي...

(طرابلس/ 17 أيار 2005)

❑❑

(الخائب) مجموعة قصصية جديدة للقاص تاج الدين الموسى

د. محمد رياض وتار

"الخائب" 2006 هي المجموعة القصصية الخامسة للقاص تاج الدين الموسى بعد "مسائل تافهة" 1992 و"الشتيمة الأخيرة" 1995 و"حارة شرقية حارة غربية" 1996 و"سباق بالمقلوب" 2000. وإذا ما علمنا أن التجربة القصصية لتاج الدين الموسى تمتد على سبع عشرة سنة، نشر خلالها خمس مجموعات قصصية فقط، أي بمعدل مجموعة واحدة كل ثلاث سنوات ونصف، فإننا يمكن أن نصف القاص بالمقل. ولعل السبب يرجع إلى انشغاله بالعمل الوظيفي من جهة، وسعيه إلى كتابة لون قصصي متميز من جهة أخرى.

إن المتميز في تجربة تاج الدين الموسى القصصية هو اهتمامه بالمشكلات الاجتماعية(1)، فلا تكاد تخلو قصة من قصص مجموعاته بالاجتماعي الذي يظهر على شكل صور ولقطات اجتماعية، يسلط الكاتب عليها الضوء، ويعمل فيها مبضع النقد، مشيراً إلى مكمن الخلل، مؤكداً أن ثمة خطأً ما أحال حياتنا إلى جحيم، وخرب روحنا، وجعلنا نبحث عن الخروج من المأزق، ولكن من دون جدوى.

ولأن الخراب تسلل إلى داخل المجتمع الذي يرصده الموسى في قصصه، مخلفاً مرارة في النفس، بلغ الإحساس بها أعلى درجاته في داخل الكاتب، فقد رأى الأخير أن أفضل وسيلة للدفاع عن الذات ضد هذا السيل من المرارة هو السخرية، متمسكاً بالمثل السائر: "شر البلية ما يضحك"(2).

في مجموعته الأخيرة "الخائب" لا يحيد القاص تاج الدين الموسى عن المنهج الذي ارتضاه لتجربته في كتابة القصة القصيرة، فثمة اهتمام باد حتى للقارئ العادي بتصوير حالات اجتماعية، وسلوكات فردية تتصف بأنها سلوكات غير سوية، وأفعال ناقصة نظر إليها الكاتب أحياناً بعين السخرية التي تستثير في نفس القارئ الضحك المر.

ويكفي أن نحدد الفكرة التي نهضت عليها كل قصة من قصص المجموعة حتى يظهر لنا اهتمام الكاتب بتصوير عادات وعلاقات اجتماعية. فقصة "آخر الرقصات" فكرتها أن ثمة أولاداً عاقين لآبائهم، وقصة "البحر كويس" فكرتها أن ثمة أشخاصاً منافقين، يظهرون غير ما يبطنون. وقصة "موت الابن" لا تختلف من حيث الفكرة عن قصة "آخر الرقصات" فهي تحكي عن ولد عاقّ، ترك أهله في القرية ليعمل موظفاً في المدينة، وهناك أغرته المناصب، والوعود المعسولة، ونسي أهله، وحين قرر الذهاب إلى القرية بعد إلحاح شديد من أمه، وصل في الوقت الذي كان فيه سكان القرية يشيعون جثمان والده الذي أعياه مرض عضال من دون أن يكلف الابن نفسه مشقة السفر من المدينة إلى القرية لحمل أبيه إلى مستوصف البلدة المجاورة.

وقصة "الصحفي الجريء" تنهض على السخرية من صحفي يلجأ إليه مواطن بائس ليكتب تحقيقاً صحفياً في ما جرى لمريض قلب، في حاجة لعمل جراحي بسيط، خدروه تخديراً شاملاً بدلاً من التخدير الموضعي، مما أدى إلى موت المريض على الفور.

ولكن الصحفي حينما علم باسم المستشفى الذي أجريت فيه العملية الجراحية، وأن صاحبه هو قريب له راح يراوغ ويختلق الأعذار والحجج ليتهرب من كتابة التحقيق الصحفي، وهكذا ظل يراوغ ويتهرب، حتى انتهت المقابلة مع المواطن الذي اكتشف أن الصحفي لص أيضاً لأنه سرق له علبة السجائر التي كانت على الطاولة التي كانا يجلسان إليها.

وقصة "الحج والناس راجعون" ينتقد فيها القاص بعض المسؤولين الذين يسعون إلى استرضاء أقربائهم وذويهم بتسليمهم مناصب قيادية ليسوا أهلاً لها.

وقصة "البحث عن طاسة ضائعة "تعرض لمشكلة الفساد، وتتقدم خطوة على مثيلاتها من القصص التي تناولت هذا المرض(3) من خلال اهتمام القاص فيها لا بتصوير ما يدل على الفساد، بل بالبحث عن أسبابه، والإشارة على لسان بطل القصة إلى أنه حُدِّد السبب المسبب للفساد، ولكن بدلاً من القبض على المسبب تم تجاهله، وصرف النظر عنه.

أما قصة "رسالة لم تكتمل" فتنهض فكرتها على تسليط الضوء على ما شاع في مجتمعنا بعد انهيار المعسكر الاشتراكي من كثرة الذين اشتروا بالمال درجة الدكتوراه من جامعات تلك البلدان، التي فقدت القوانين والأنظمة وعم فيها الفساد.

وأما قصة "أحاديث في مقهى البلد" فتقوم على نقد غياب الحريات، ولا سيما حرية التعبير. فيما تتصرف قصة "عزف منفرد عن خيط مسبحة "إلى تصوير الفساد الذي انتشر في دوائر الدولة والمؤسسات

الحكومية، مصوراً ما تعانيه الشخصية المركزية في القصة من عذاب نفسي سببه وقوع هذه الشخصية بين طرفي كماشة: غضب الأم من طرف، والسرقة من صندوق الشركة من طرف آخر.

في حين يبني الكاتب قصة "كلام الليل" على موضوع تربوي، مفاده العلاقة بين الأب وابنته، عندما تصبح الأخيرة في سن المراهقة.

أما الفكرة التي بنى عليها تاج الدين الموسى القصة الأخيرة في مجموعته وهي "سباق دون خط نهاية" فهي السعي المحموم عند بعض الناس للوصول إلى الغنى، واتباع أية طريقة في سبيل الحصول على المال، فهذا الهدف هو الذي دفع كلا من خلف وخليف للتسابق المحموم الذي أنهكهما من جهة، وأدى إلى إفقار الناس من جهة أخرى.

ولا تشذ، عما نهدت قصص مجموعة "الخائب" إلى تناوله، سوى قصة "الخائب" التي اختارها الكاتب عنواناً لمجموعته. فإذا كانت القصص السابقة كلها تهتم بالهم الاجتماعي نقداً وسخرية، فإن قصة "الخائب" تخالفهما من حيث اهتمامها بالهم الذاتي والخاص، القصة تسرد ما عاناه بطل القصة من عذاب ومعاناة مع المرأة التي ظنته يسعى إلى علاقة عابرة معها، في حين سعى هو إلى علاقة دائمة وانتهى الصراع بينهما إلى شعور بطل القصة بخيبة أمل كبيرة تجاه مشاعره، وتجاه المرأة التي أحبها.

ولا نظن أن القاص تاج الدين الموسى اختار قصة "الخائب" لتكون عنواناً لمجموعته القصصية عبثاً، فثمة ما يشير إلى قصدية المؤلف، وهو وجود قاسم مشترك بين جل القصص، وهذا القاسم يتحدد بالشعور بالخيبة. ففي قصة "آخر الرقصات" شعور بالخيبة يحس به كل من الراوي والأخت والأم والخطيبة تجاه الأخ الأكبر "فاخر" الذي غاب لسنوات طويلة عن أهله وقريته، وعندما عاد كان إنساناً آخر، إنساناً بليد المشاعر تجاه أمه وإخوته وخطيبته التي انتظرته سنوات طويلة. وفي قصة "موت الابن" يخيب أمل الوالدين بولدهما الذي شغلته المناصب والمراكز والسكرتيرة "مها" عن القيام بواجبه تجاه أبيه. وفي قصة "الصحفي الجريء" يشعر المواطن بخيبة أمل كبيرة تجاه الصحفي الذي لم يحافظ على شرف المهنة، وفضل مصالحه الشخصية على مصلحة المجتمع والوطن. وفي قصة "البحث عن طاسة ضائعة في حين يشعر البروفيسور "عبد الرسول عثمان محمد طه" الخبير الأممي المتخصص بالطاسات الضائعة بخيبة أمل لعدم قدرته على التصريح بمكان وجود الطاسة الضائعة. وفي قصة "كلام الليل" خيبة أمل كبيرة يشعر بها الأب تجاه ابنته التي راحت تقابل ابن الجيران خفية عن والدها الذي يعد نفسه حارساً على الأخلاق،

والتربية القويمة، في الوقت الذي يبيح فيه لنفسه ولابنه ما يحرمه على ابنته. وفي قصة "سباق دون خط نهاية" يخيب أمل الفقراء من الناس في تناول طعام شهي بمبلغ قليل من المال بعد تنافس كل من خلف وخليف، ولهاثهما خلف جمع المال بأية طريقة ومهما كانت الوسيلة. وفي المحصلة ثمة خيبة أمل كبيرة يشعر بها الراوي من جهة، والقاص من جهة أخرى، ومعهما القارئ تجاه ما يحلمون به، وما هو موجود حقيقة.

إن ما رأيناه من تغشِّي الشعور بالخيبة ليشمل جل قصص المجموعة يدل على تعميم الهم الذاتي المتمثل في قصة "الخائب" على القصص الأخرى التي عنيت بالهم الاجتماعي.

وسواء أكان مصدر الشعور بالخيبة هو الذات أم المجتمع فإنه في النهاية يعكس إحساس الفرد بالاغتراب عن المجتمع الذي يعيش فيه. إن الفرد الذي يصوره تاج الدين الموسى في قصصه هو فرد يعيش حالة شعور عميق بالخيبة، سببه عدم قدرة هذا الفرد على الانخراط في التيار السائد، ورغبته في التغريد خارج السرب. بيد أن هذه الرغبة تبقى محض رغبة. فهو فرد خارج على القانون ولكنه لا يستطيع أن يغير الواقع. ولهذا لا نرى في قصص هذه المجموعة ما رأيناه في قصص المجموعات السابقة من وجود البطل المتضخم الذي يحمل الأفكار الكبيرة التي ينوء ظهره بحملها. بل إن كل ما نجده هو بطل صغير، إما أن ينتقد بهدوء ما يحدث، وإما أن يستسلم لما هو سائد. فالراوي في قصة "أحاديث في مقهى البلد"، على سبيل المثال لا الحصر، هو راوٍ محايد، تُسَوِّغ الأحداث من خلاله، أي تُقدِّم الأحداث من خلال وجهة نظره، ولكنه يبدو راوياً محايداً بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى، فهو ليس راوياً مشاركا، ولا شاهداً على الأحداث، بل هو بالإضافة إلى ذلك يقف على الحياد مما جرى ويجري للبطلين اللذين يسرد قصتهما، فها هو في نهاية القصة يتدخل في السرد معلناً بحيادية مطلقة، ومكتفياً بمحاولة الوصول إلى تفسير لما جرى: "ها أنا أعود إلى ذاكرتي في جلسة الصفاء هذه، وفي هذا الوقت المتأخر من هذه الليلة، لأستعيد كلاماً سمعت نتفا منه بالمصادفة في البداية، وتقصدا واقتناصاً بعدئذ، عسى أن أصل إلى تفسير ما لما جرى".

بنية السرد في "الخائب":

ـ الراوي:

في كل قصة لا بد من راو يتكفل بسرد الأحداث وتقديم الشخصيات. والراوي أنواع(4)، وذلك بحسب معرفته بالشخصيات والأحداث، أو بحسب وعيه بالشخصيات والأحداث، أو بحسب موقعه من الشخصيات والأحداث، أو بحسب موقفه من الشخصيات

والأحداث. في مجموعته الأخيرة ينوح تاج الدين الموسى في استخدام الراوي، مستخدماً معظم الأنواع المتاحة، فمن حيث المعرفة تبدو هيمنة الراوي العالم بكل شيء واضحة، إذ استأثر هذا الراوي بجميع قصص المجموعة باستثناء قصة واحدة، ظهر فيها راو من نوع الراوي الراصد، وهي قصة "أحاديث في مقهى البلد" حيث بدا الراوي فيها محدود المعرفة، واكتفى "بتقديم الشخصيات والأحداث دون معرفة مطلقة بأحدهما أو كليهما".

ومن ناحية الموقع يبدو الراوي إما مشاركاً في القصة، أي شخصية من شخصياتها، وإما شاهداً على الأحداث فقط، وإما غائباً، أي ليس شخصية من شخصيات القصة ولا شاهداً عليها. في قصص تاج الدين الموسى نجد الراوي المشارك في القصص التالية: آخر الرقصات، والبحر كويس، والبحث عن طاسة ضائعة، والخائب، ورسالة لم تكتمل. أما الراوي الغائب فظهر في القصص التالية: موت الابن، والصحفي الجريء، والحج والناس عائدون، وعزف منفرد، وكلام الليل، وسباق دون خط نهاية. في حين ظهر الراوي الشاهد في قصة واحدة هي "أحاديث في مقهى البلد" التي تتفرد أيضاً عن قصص المجموعة بوجود الراوي المحايد "الذي يصف الأحداث والشخصيات دون تفسير لها" تاركاً ذلك للقارئ. في حين اتخذ الراوي في القصص الأخرى موقع الراوي المفسر. أما من حيث وعي الراوي بالأحداث والشخصيات فقد هيمن على قصص المجموعة الراوي ظاهر الوعي، وهو الراوي الذي يصوغ الأحداث والشخصيات من خلال وعيه، أو وعي إحدى الشخصيات. وإذا كان لا بد من إطلاق أحكام القيمة فيما يتعلق بالتوصيف السابق فإن لهيمنة الراوي العالم بكل شيء دلالتين: إحداهما رغبة الكاتب في التعبير عن دخيلة شخصيات قصته، وكشف أعماقها وكل ما تشعر به وتفكر فيه للقارئ. وثانيتهما: رغبة الكاتب في التعبير عن إيديولوجيته، ولكن بدلاً من التعبير عن ذلك بطريقة غير مباشرة يعمد الكاتب إلى الطريقة المباشرة بالاستعانة بالراوي العالم بكل شيء.

إن تفرد قصة "أحاديث في مقهى البلد" عن أخواتها براو من نوع الراصد والشاهد والمحايد لا يخرجها من دائرة القصة الفنية، بل على العكس تماماً يزيد من فنيتها، ويجعلها أكثر نضجاً من غيرها. ويكفي أن نشير إلى أن ابتعاد الكاتب في هذه القصة عن فرض إيديولوجيته بطريقة مباشرة، وتمرير ذلك من خلال الشخصيتين الرئيستين حقق قسطاً من الديموقراطية التي غابت، في رأينا، عن معظم قصص المجموعة. ولعل السبب في غياب الديموقراطية عن جل

قصص المجموعة يرجع إلى طبيعة السرد القصصي في مجموعة "الخائب"، وهو ـ كما رأينا من قبل ـ سرد انتقادي لمجموعة من السلوكات والحالات الاجتماعية التي انحرفت عما يجب أن تكون عليه، لتكون سلوكات سوية وحالات صحية.

ـ استخدام الضمائر:

إذا استعنا بالناقد والروائي الفرنسي ميشيل بوتور فإنه من الطبيعي أن يستأثر ضمير الغائب بحصة الأسد لأنه "أبسط الصيغ الأساسية"(5). في حين أننا نستعمل صيغة المتكلم "في كل مرة نحاول فيها أن نجعل من الوهم حقيقة وإثباتاً. وقد وفق القاص أيما توفيق حين استخدم ضمير المخاطب في قصته "آخر الرقصات"، وذلك لأنه يُوافق طبيعة من نروي لها قصتها، أو ما جرى لها، وهي امرأة عجوز لا تعي بالتأكيد ما جرى. إذا ثمة مانع حال دون استخدام ضمير آخر، واستوجب استخدام ضمير المخاطب، وهو عدم قدرة من نروي له قصته أو ما جرى له على وعي ما حدث كما يقول ميشيل بوتور(6).

ـ الحدث:

قدم الكاتب الأحداث في قصصه بطريقة كلاسيكية، ولم يستفد من تقانات السرد الحديثة، ففي جميع القصص ثمة نمطية واضحة تمثلت في المحافظة على خطية الحدث، فالحدث في القصة له بداية، ثم يتقدم إلى الأمام حيث التأزم، ثم تأتي النهاية.

ـ وهذه النمطية في سرد الأحداث استوجبت نمطية زمنية أو لنقل رتوباً زمنيًّا، فالقارئ لا يجد متعة الاستكشاف المتأتية من تكسير خطية السرد، الذي يؤدي إلى تداخل الأزمنة.

ـ وما دمنا في الحديث عن الحدث والزمن فإن ثمة ما يشد قصص الكاتب إلى التقليدية ويبعدها عن سرد الحداثة، وهو الاهتمام بالحكائي، فثمة حدث يعنى الكاتب برصده ويتابعه من ألفه إلى يائه.

إن تاج الدين الموسى في مجموعته القصصية الأخيرة يبدو مخلصاً أيما إخلاص للناقد أدغر ألن بو الذي يرى في كتابه "فلسفة الكتابة" أن القصة القصيرة تعد" من أرفع الأنواع الأدبية بالقياس إلى الأعمال الأدبية الطويلة بسبب قصر شريطها اللغوي، وكثافة عالمها، واختزال إطار تعبيرها في عدد محدود من الشخصيات، وتركيزها على حدث بعينه، وقدرة كاتبها على تدبيج بداية ونهاية يتجلى فيها معنى القصة وجوهرها وطاقتها التأثيرية الفياضة، يضاف إلى ذلك خفة ظل السرد، وقدرته على شد انتباه القارئ، وإضاءة الشخصيات من خلال أفعالها والاقتصاد في السرد، والابتعاد عن الثرثرة، ووضع الشخصية أو الحدث في بؤرة العمل القصصي لا على

حوافه"(7).

إن كل ما جاء في "فلسفة الكتابة" من تحديد لجماليات السرد القصصي نجده متوافراً في قصص تاج الدين الموسى، بيد أن ما لا وجود له في قصص مجموعة "الخائب" هو سرد الحداثة، أو بتعبير آخر تحديث السرد القصصي.

الهوامش:

1 ـ نحيل القارئ إلى كتابنا "قراءات في أدب السرد"، إصدار خاص 2007، حيث درسنا المجموعة القصصية "الشتيمة الأخيرة" للقاص تاج الدين الموسى تحت عنوان "التجسيد الفني لمشكلات الريف" ص 129 وما بعدها.

2 ـ تحت عنوان "شر البلية ما يضحك" درسنا مجموعة القاص تاج الدين الموسى "سباق بالمقلوب" في كتابنا "قراءات في أدب السرد" ص 123 وما بعدها.

3 ـ ينظر ما كتبه الدكتور أحمد جاسم الحسين عن الفساد في القصة السورية القصيرة في كتابه "القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001 ص 222 وما بعدها.

4 ـ أفدنا هنا من كتاب الدكتور نضال الصالح "معراج النص" ط1 ـ دار البلد، دمشق 2003 ص 30 ـ 31.

5 ـ بحوث في الرواية الجديدة ط2، ميشيل بوتور، تر: فريد أنطونيوس، دار عويدات بيروت 1982 ص 63.

6 ـ المرجع السابق ص 65.

7 ـ فلسفة الكتابة، أدجر ألن بون نقلاً عن مجلة جرش العددان الخامس والسادس شتاء 2007.

❑❑

رؤية نقدية حول مجموعة (شيء من الحزن) لأحمد جميل الحسن

منى بيطاري

البنية الفنية:

مجموعة شيء من الحزن للكاتب أحمد جميل الحسن ذات طابع وطني واجتماعي ومن خلال تحليل البنية الفنية لها اعتمدنا القصص الوطنية منها وهي على التوالي قصة "التعمري ـ بلا وصايا ـ في زمن القهر ـ اللّوف ـ العَمَّة ـ الحزينة ـ أم إبراهيم تخيط كفنها ـ ظمأ ـ توق إلى ـ".

المجموعة تنطلق من عنوانها "شيء من الحزن" وهذا الحزن وزّعه الكاتب بالتساوي على قصصه فحظيت كلّ قصة بنصيبها منه.

فالحزن يكسر منذ البداية وهم القارئ في إمكانية الهروب والتخلص منه ومع ذلك يحقق الحزن توازناً أفقياً من نوع ما في المجموعة سرعان ما ينشرخ ويختلّ بوجود بعض الأمل الذي يحاول الكاتب زرعه هنا وهناك.

ينكفئ الواقع إزاء سلطة الحزن، فالحزن جاء ليحدد ملامح الواقع ومسيرته حتى ظننا أنه الأصل والواقع إنما هو أحد إفرازاته.

الحزن مصدره الاحتلال خاضع لممارساته غير المعقولة من جهة ومن جهة أخرى هو مُنعَكَسٌ مرآتيٌّ للواقع الفلسطيني ذي الدلالة السياسية والاجتماعية.

فالحزن في المجموعة هو نفي للعناصر المفرّقة بين الشخصيات عندما يحقق بينها التلاقي ضمن حيزه وسلطته حتى غدا هو الأصل والواقع صورة عنه.

اعتمد الكاتب في بناء الحدث في قصصه الطريقة الحديثة حيث قدّم لنا أحداثاً من لحظة التأزم، ثم راح يعود إلى الماضي ليروي لنا ما سبق وما لحق. مستخدماً طريقة الاسترجاع والتذكر. واستخدم أسلوب السرد المباشر في تقديم الأحداث مستخدماً ضمير الكاتب ليتمكن من حرية أكبر في تحليل

شخصياته وأفعالها مؤكداً أن أحداث قصصه ليست من تجاربه الذاتية بل هي إنشاء فني.

ولكي نكون أكثر وضوحاً نقف على واحدة من القصص ونقرب بنيتها الفنية ألا وهي قصة "اللّوف".

بدأ الكاتب قصته من عقدتها بحدثٍ حي عندما بدأ خطّاب بتسلق شجرة صنوبر كبيرة ليختبئ عليها وعرقه يتصبب ضمن أصوات سيارات الإسعاف وجلبة الجنود.

تعد هذه القصة من أجود قصص المجموعة، فهي تعبر عن الصراع المصيري القائم على الأرض المحتلة بين الفلسطينيين والصهاينة، إضافة إلى ما فيها من تماسك فني وبُعدٍ دلالي.

لقد استهل الكاتب قصته بمشهد حركي ومن العقدة ليكون ذلك دليلاً صريحاً على استحالة وجود سلام بين الفلسطينيين والصهاينة المحتلين على الرغم من وجود ادعاء بذلك يتمثل بالسلطة الوطنية، فيعلن خطّاب سرّاً "الصهاينة والحرب والقتال والسلطة"..

ثم يعود الكاتب إلى الخلف ليقف على الحدث الذي كان السبب المباشر لاختباء خطّاب فوق الشجرة، فوصف المجزرة التي قام بها الصهاينة في المدينة أمام عينيه، فلم يحتمل فعلهم فلجأ إلى بندقية مخبأة في المغارة.

ينقطع هنا الحدث ليلتف الكاتب عليه عارضاً صورة عن حياة خطّاب قبيل كل هذه الأحداث، فيحدثنا عن عاداته وآماله وشجونه ورفضه للواقع المر الذي يعيشه الفلسطيني تحت الاحتلال. ويوضح البعد الإنساني لديه من خلال علاقته بابنتيه (يافا - ورجاء) وزوجته (لطيفة). وابنته يافا خاصّة، التي تمنى لو سماها (جنين)، وهنا إشارة صريحة تدل على أن المنطقة المكلومة التي تدور فيها الأحداث هي جنين.

وقف الكاتب من خلال شخصية خطّاب عند اسْمَيْ ابْنَتَيْه "يافا ورجاء" مشكلاً منهما رمزاً هاماً في محفظته الوطنية، فرجاء هو رجاء بالعودة إلى يافا المدينة الجميلة (الوطن المحفوظ في الذاكرة الحميمة).

يقول الراوي ص 36 "كان سارحاً بالكاد يلتقط بعض كلماتها ولكن حين كانت تلفظ يافا كان يُصيخ السمع لما لهذه الكلمة من وقع على أذنه..."

ثم يعاود الكاتب لإكمال الحدث الثاني حيث أخذ خطّاب البندقية وتلثم ثم باغت الجميع بإطلاق النار على الجنود ثم انسحب مسرعاً نحو الحرش.

يتوقف الحدث هنا ليعود إلى خطّاب فوق الشجرة ينبش ذاكرته مخرجاً تلك اللحظات الحميمة التي أمضاها في بيته، فتأسره رغبته في انتهاء كل هذا بسرعة، ولكن وقع البطش الصهيوني يبدد أحلامه بحياة

هادئة.

بعد ذلك يسرع الكاتب نحو النهاية التي تحمل بعداً دلالياً.

يبدأ حدث النهاية باقتراب صوت الجنود مع كلبهم من الشجرة الملجأ. فيستعد خطاب، ويسدد بندقيته على قائدهم، وبدأ الكلب بتحريك رأسه يمنة ويسرة، ويدس أنفه بين وريقات نبتة اللوف التي وطئها خطّاب وتأتي المفاجأة والنهاية المدهشة عندما انتفض الكلب تنتابه نوبات من العطاس والهستيريا وكأنَّ شيئاً من المسّ أصابه بسبب ما تحمله تلك النبتة من قدرة على إثارة الحساسية والحك والتخريش.

فتبددت آثار خطّاب من أنفه وعدا بعيداً عن الشجرة يتبعه الجنود.

فعلت نبتة اللوف فعلاً هاماً في الحكاية لما تحمله من رمز ودلالة، فهي ترمز إلى الأرض وكأنّ هذه النهاية التي سعى إليها الكاتب تعلن الأرض حامية أبنائها، وتلفظ الغريب بعيداً.

فربط الكاتب بين الأرض وإنسانها بأسلوب الرمز.

نلاحظ في المجموعة أن الكاتب يعرض أحداثها بصيغة ضمير الغائب وقد دل هذا الضمير على الزمن الماضي فجاءت الأفعال الماضية منتشرة على مساحة القصة السابقة أيضاً يقول ص 35 "واحتضنته الشجرة واستقر على رقّاع كبير وشاهق بينما كان صوت زعيق السيارات...".

وقد تناسب استخدامه لضمير الغائب مع تصوير مواقفه من الواقع في الأرض المحتلة والمخيمات ذلك الواقع يعرقل الحياة تماماً، فبدا ضمير الغائب دالاً على ضرورة التعجيل بتغيير هذا الواقع والعمل على غياب الاحتلال. أي استخدمه ليصور به أحداثاً يأمل أن تزول.

أما شخصيات المجموعة فقد اعتمد الكاتب على شيء من الواقع مصدراً لها. ولا يعني ذلك أنه يؤرخ أو يخبر، وجاء المصدر السياسي في القصص واضحاً، فتأثرت قصصه باتجاهه الفكري مجسداً الأزمات والصراعات الناجمة عن واقع الاحتلال والتشرد والتشرذم.

ففي قصة أخرى (التّعمري) كشف الكاتب عن الواقع النضالي الفلسطيني بعد حرب بيروت (1982) وانقسام الفلسطينيين تنظيمياً. كما رفع الستر عن السياسي أو المناضل المزيف وأخلاقياته المتمثل بشخصية (أبو خليل) من خلال مفارقة متجسدة بمأساة التّعمري المناضل الحقيقي ومصيره وبروز المناضل المزيف في واجهة النضال.

وفي قصة (بلا وصايا) قررت الشخصية أن تهاجر من الوطن المنكوب إلى بلاد الشمال حيث لم يحدد الكاتب اسمها، وكأنه أراد أن يقول "إن الأماكن تتساوى عند

الفلسطيني بعد خروجه من الوطن لتصبح كلها "غربة".

كما أكد على النضال في الداخل ومن الداخل لأنه الأنجع فيدعو عبر قصته إلى المقاومة وترْك الهروب لأنه يورث دوام الاحتلال والمنفى النفسي وأيضاً هذه القصة تنتهي بتمسك الشخصية بالأرض وخيار المقاومة بعيداً عن الهزيمة واليأس اللذين انتهى إليهما التعمري المهجر عنوة عن أرضه حيث كان خياره هو الخروج من التنظيم أو الواقع السياسي المفتت فعاش إبعاداً وهجرة أخرى لأنه ما عاد يمكنه السعي نحو الوطن بنضاله وهذا ما هزمه وضيع أمله.

وفي قصة (أم إبراهيم تخيط كفنها) ترك لنا الكاتب لقطات من الحنين والشعور بالغربة عند المهجرين وتفرّق عائلاتهم. فتبدو ذكريات أم إبراهيم هموماً مقتولة عندما حاولت هي وزوجه بناء واقع مكاني في الشّتات يشابه الواقع في الوطن المسلوب يقول ص 70: "بنى بيتاً شبيهاً لبيته هناك في السيلة".

فتمسكها بالبيت الشبيه يشبه التمسك بآخر شيءٍ يمكن أن يقربها من الوطن في الذاكرة فعمدت إلى الحفاظ على بعض الأشياء التي أحضرتها من السيلة كقنديل الكاز وطبق القش ومفتاح البيت.

فتجلى انكسارها وشعورها بالعجز أمام واقع الغربة الطويل، فهيأت الكفن لِيُلبسَه الكاتب للأمل بالعودة فصار رمزاً للموت والسوداوية القاتمة.

وانكفاء أم إبراهيم على كفنها لا يعني في النهاية إلا الرغبة الملحة في تسريع العودة.

أما في قصتي (ظمأ - و - توق إلى) فهما تتوازيان في تصويرها للمجزرة في جنين، ففي (ظمأ) عتمّ على اسم الشخصيتين وكناهما بـ (امرأة - الصغير) ليكونا رمزاً لكل فلسطيني يعاني تحت الاحتلال. وجاءت النهاية ليؤكد على إجرام الصهاينة وخوفهم حتى من الصغار، فقتلهم الصغير هو محاولةً لقتل خوفهم الذي يتأزم مع ولادة كل طفل فلسطيني.

أما قصة (توق إلى) ومن خلال حالة إنسانية تعيشها أنعام عاود الكاتب التذكير بمذبحة جنين مقارناً بين المكان الذي يعيشه الفلسطيني في المخيمات وبين الوطن المسلوب. (فتوق إلى) هو توق إلى الوطن السليب و(ظمأ) إلى الخلاص.

ولم ينسَ الكاتب أن يشير إلى وجود بعض ذوي النفوس الخانعة من الفلسطينيين الذين يعيشون تحت الاحتلال، فيدين سلبيتهم وحياديتهم وعمههم الاختياري في قصة (زمن القهر).

ولكن رغبة الكاتب في انتشال بطله من هذه الفئة وتبرئته من سلبيتها؛ أوقعه في عدم المنطقية. فشخصية سعيد الذي شرب خنوعه حتى نقيّ عظامه من والده ووصوله إلى قناعة أن الصهاينة أناس متحضرون مسالمون.

وبعد تعرضه للضرب والإهانة على أيديهم من دون سبب بدا متفاجئاً من حقيقتهم، وهذا الأمر لم يكن مقنعاً للقارئ لأن الشخصية تعيش تحت الاحتلال ويقع تحت ناظريها كل أنواع البطش الصهيوني على أبناء جلدته وهذا كفيل بأن يعرفه حقيقتهم على الرغم من أن الكاتب برهن على أن الشخصية كانت تعي هذه الحقيقة تقول ص 21 "هل تريد أن نتزوج على صوت قذائف الدبابات التي تقصف المدن والقرى والمخيمات وعلى هدير الجرافات التي تهدم البيوت وتقتلع الأشجار؟.."

وربما يكون هذا التناقض هو رغبة الكاتب في الحصول على الغفران للشخصية وتعليق أخطائها على مشجب الأب.

كما يمكننا أن نلمح إشكالاً آخر في القصة وهو في عرضه لشخصية نسرين فصورها منفصلة عن واقعها وكأنها تعيش عالماً لا تشوبه شائبة، وهي الفتاة الفلسطينية التي تعيش يوميات القهر الصهيوني، وكأن آخر شيء تفكر فيه هو الزواج والإنجاب، فجاء تخلي سعيد عنها بعد يقظته وانعطافه الوطني كأنما هو تخلٍ عن ماضيه المذل بل تحولت شخصية نسرين بهذه الطريقة إلى رمز للخنوع والذل الذي عافته نفس سعيد.

وكان يمكن للكاتب أن يتجاوز هذه الفجوة الفكرية بزواج سعيد منها واستمر نضاله وتوريثه لأبنائه فيكوِّن بذلك حالة مضادة لما ورثه من أبيه.

أما شخصياته الرئيسة في المجموعة فلم تكتمل صورتها إلا ببلوغ النص الحكائي نهايته ومن الصعب أن نأتي على تحليلها جميعاً ولكن يمكننا أن ندل على ملامح عامة ومشتركة فيها.

استعان الكاتب في رسم شخصياته بعنصر السرد القصصي على لسان الراوي وقد اهتم بتصوير شخصياته من الداخل ليدل على شعوره بفظاعة الاحتلال والغربة، لذلك نرى بعض الشخصيات يستنزفها الألم حتى النهاية كما في التعمري ـ وتوق إلي ـ وظمأ.. ومع ذلك نشعر أن الكاتب لم يهتم بشخصياته بالقدر الذي سعى فيه إلى التعبير عن أفكاره ومواقفه السياسية من خلالها. وليس في ذلك عيب مادام لا يتعارض مع أساليب عرض الأحداث، ولكن هناك بعض الجوانب الفنية تنفلت من بين يديه في بعض القصص مثل استخدامه لأسلوب النهايات الهامشية إذ يقتحم الكاتب نصَّه الحكائي ويفصم عراه، فيبدو الهامش جزءاً منفصلاً عن القصة خالياً من التشويق كما حدث في قصة (اللوف) إذ

أنهاها بهامش نقتطع منه ص 42: "بعد عودة الهدوء... لم يكف الجنود عن البحث عن الملثم... ولم تكف دوريات الشرطة بمداهمة بيوت الحي دون جدوى.. فالجميع.. جزموا بأنه ليس من المنطقة كلها.."

كما نلاحظ أيضاً أن بعض النهايات تنتهي منبرية إعلانية سياسية كما في (زمن القهر) ص 27: "تباً لك يا سعيد، كيف كنت مغيباً طيلة هذا الوقت، تباً لك يا أبي كيف كنت تحاول إقناعي بأن هؤلاء القتلة يحبون الحياة"..

وفي المقايضة ص 126 "ارتسمت على وجهه قسمات رجولية جادة وقاسية لها طعم العذاب والقهر والظلم: "يا بني الوطن لا يقايض بطغاة".

وهناك بعض الهنات في نسيج بعض القصص من خلال السرد إذ يتخلله حشو وإطناب لا مسوِّغ لهما كما في (في زمن القهر) ص 22 ـ (وصرخة) ص 111 ـ 112 .

ورغم محاولات الكاتب الجادة في التوفيق بين الشخصيات ولغتها اجتماعياً وثقافياً وبيئياً إلا أنها لا تصل إلى مبتغاها في قصتي (العمة ـ وظمأ).

فتتحدث العمة بلغة الفلاسفة قائلة ص 55 "لولا ما كان لوجودي معنى وما شعرت بطعم الحياة، بعد غياب الأولاد وجوده أبعد عني الوحدة القاتلة وغموض فلسفات الحياة الجديدة، لولاه لكنت تائهة بين وحشة الجدران الرهيبة، هو ظلّي الذي ألتجئ إليه".

وفي ظمأ تقول المرأة ص 88 "ليكن هذا الظمأ القاتل، وليكن هذا الدمار، وليأكل ما يشاء من ولائم الخنوع، لن نذهب بعد اليوم إلى المجهول، ولن ينهكنا دوار المنافي البعيدة. نعم لقد تحصنا من مرض الهروب الرهيب سنبقى هنا على الرغم من الجراح النازفة أبداً.."

ولا يتخلى الكاتب بين الحين والآخر عن نبرة خطابية في بعض القصص فيطل بصوته وفكره في سياق السرد ويتسلم مهمة بعث الدلالات والإثارة ولفت النظر والتعليق بشكل تقريري مباشر كما في (ظمأ) ص 86 "وتبدأ الحكاية وتنسج السواعد السمراء من خيوط الصمود ملحمة الأرض، عندما تجاوز الحصار الكرامة وبلغ قمة الوجدان، فاضت دماؤهم تلون المدن البعيدة.."

المكان في المجموعة

يوزع الكاتب المكان في المجموعة على ثلاثة أمكنة:

أ ـ الوطن السليب (الفردوس) وهو بعيد عن الأحداث الحركية والشخصيات، وحيزه الذاكرة.

ب ـ المخيمات داخل الأرض المحتلة.

ج ـ المخيمات خارج الأرض المحتلة.

وقد استطاع الكاتب أن يخلق من هذه الأمكنة فضاءً شبيهاً للفضاء الواقعي من خلال تصويرها تصويراً مباشراً مثل (مخيم جنين بعد الاجتياح).

فأدّت الأماكن دور الإيهام بالواقع ومارست على القارئ تأثيراً مشابهاً رغم عدم واقعيتها الفعلية كونه متخيلاً حكائيًّا، فاكتسب المكان معاني تكاد تكون سبب النص الحكائي، فجاء المكان شريكاً في الأداء وليس محض شاهد لا حراك فيه، وغدا وصفه وسيلةً ملحة لتطوير الحدث وتفعيله ليخبر القارئ حالاً معينة كوصف (المخيم بعد التهديم ـ جنين) (ووصف الوطن السليب الفردوس في ذاكرة الشخصية).

وفي بعض الأحيان يعمد الكاتب إلى الإشارة الخاطفة للمكان كما في (التعمري) أو التغافل عنه تماماً كما في العمة ليتخلص بفكرة (الغربة).

كما حمل المكان دلالة تعبر عن موقف الشخصيات أو الكاتب السياسية وقدرة على تقريب العلاقات بين الشخصيات وتبريرها منطقياً.

وفي النهاية تعدّ (مجموعة شيء من الحزن) للكاتب أحمد جميل الحسن واحدة من قصص النضال الفلسطيني الذي يكتب حزنه أو بعضاً منه بحبر المآقي فتتحفر أخاديد وجنتي الزمن ليكون شاهدَ عدلٍ عليه.

كما أنها تتسم بالنضج في كثير من عناصرها وتعكس ثقافة الكاتب القصصية فنتلمس تقاناته من قدرة على تسخير المكان والرمز وتداخل أزمنة السرد وتفصيل الحدث الهيّن وتحويله إلى حدث مركب متحرك حي.

❑❑

قراءة في
قـصـص العــ(449)ــدد

محمد باقي محمد

تتوزع قصص العدد / 449 / من الموقف الأدبيّ على منحيَيْن، الأوّل يُشكّل في ـ جذوره العميقة ـ تنويعاً على مرجعيّة واحدة، أسّست السَّدى واللحمة لمُعظم النثر القصصيّ المُنتَج في مشرق الوطن العربيّ، وتتلخّص في الاشتغال على صوى الثورة العربيّة الكبرى 1916 ونتائجها، تلك الثورة التي قادها الشريف حسين بن علي ضدّ العثمانيّين!

لقد رسمت تلك الثورة الخطوط العامة لحلم العرب المورق في بناء دولة حرّة وعصريّة، تشمل بلاد الشام والعراق وشبه جزيرة العرب، إلاّ أنّ الدول القطريّة التي تأسّست في أعقاب الاستقلال عن الاستعمار الغربيّ ـ إذْ أخفقت في بناء الدولة الوطنيّة، ناهيك عن إخفاقها في ردم الهوّة بينها وبين الغرب، واستعادة الأراضي السليبة ـ وأدَتْ هذا الحلم! وبحلول هزيمة 1967 كانت تلك الكيانات قد تعرّت أمام مُواطنيها، ما أجبرها ـ في نسج علاقتها معهم ـ على اللجوء إلى علاقة الراعي مع القطيع بحسب " ميشيل فوكو "، ودفع الأدباء إلى بكائيّات مرّة في التعبير عن اغتيال هذا الحلم ، وذلك في غياب كليّ للعقد الاجتماعي الذي نادى به " جان جاك روسو "!

إلى هذا التيّار تنتمي قصص " صبراً أوتنابشتيم " لـ " نجاح إبراهيم " و " هودج الأرقام " لـ " وجيهة عبد الرحمن سعيد " و " الساعة الآن " لـ " سامر أنور شمالي "!

أمّا التيّار الثاني فيوغل عميقاً في الذاتي.. في الجوّانيّ ببعده الإنسانيّ، وإليه تنتمي قصّتا " القبر " لـ " لمياء شلهوب " و " ذاكرة الوجع " لـ " حسن إبراهيم الناصر "! وحدها قصّة " مريم في اليوم الرابع " لـ " فراس محمد نور النجّار " تراوح بين هذا وذاك، ذلك أنّها لا تنتمي إلى الذاتيّ فقط ،

أي إلى التيّار الثاني، بيد أنّها بحاجة إلى ما يُفصح ـ أكثر فأكثر ـ عن انتمائها إلى التيّار الأوّل!

*** صبراً أوتنابشتيم:**

تشتغل " نجاح إبراهيم " على نصّ إشكاليّ، هو في أسّه العميق استجابة لنداء كان الشاعر الكبير " أدونيس " قد أطلقه ذات يوم ، نداء تلخّص في الدعوة لإنجاز نصّ يتجاوز الأجناس الأدبيّة!

ففي الموضوع تنعى " إبراهيم " خراب مدينة الحجر، وذلك بوساطة السارد الذي اعتمد ضمير المُخاطب، ليُوجّه خطابه إلى رجل خالف مسار ذلك الخراب، وزرع وردة تُزيّن وجه المدينة الذميم! مدينة كهذه ليس لها إلاّ الطوفان، فلقد طفح الكيل، ولم يعد الصبر الذي يُحاكي صبر أيّوب يُجدي، إذْ ها هو الزيف والرياء ويباب الضمائر يشم أخلاق رجالها، فيما النسوة ينتظرن دورهنّ في الفاحشة ، فقط هنّ مُطالبات بالمُمارسَة في السرّ، أمّا الحبّ فهو ممنوع ومقموع وسرّي للغاية، بينما تُنكر مياه النهر علاقتها بالبشر الذين غادروا براءتهم ذات جشع! البشر الذين قست قلوبهم كالحجر، والذين ألبسوا وجوههم ألف قناع!

ولكن مَنْ يتجرّأ على إعلان الحقيقة أو الفضيحة ـ حيث لا فرق ـ سوى مجنون أعفاه جنونه من العقاب، لأنّه لا يحتكم لحسّ الإثم الدينيّ، أو لحسّ العيب الاجتماعيّ، ومن ثمَّ فإنّ مفهوم العقاب لا يطاله، حتى إذا جاء الطوفان، عجز الناس عن التخلّص من أقنعتهم، فلم يلحقوا بالسفينة، وانداحت المياه لتُغرق المدينة !

وفي عنوان شديد الإيحاء، ينفتح على مسافة مُفترضَة بينه وبين المتن، وذلك بقصد استدراج القارئ إلى المتن، تنجح الـ " إبراهيم " في اجتراح عتبة نصيّة مُمهّدة، أمّا في التنفيذ فلقد لجأت إلى ضمير المُخاطب، ما يُحيلنا إلى الأساليب الحديثة في القصّ، ثمّ عمدت إلى التقطيع الفنيّ في الاشتغال على التفاصيل، ووضعت كلّ مقطع تحت لافتة عنوان فرعيّ، فهل ثمّة داعٍ لهذا التقطيع!؟ إنّ التقطيع يقوم ـ أساساً ـ بكسر رتوب السرد التقليديّ، ليسدّ المنافذ على الملل، ناهيك عن أثره في التشويق، وذلك باللعب على التقديم والتأخير، بقصد ضخّ الحدّ الأقصى من التوتّر الدراميّ داخل المتن، إضافة إلى حلّ إشكاليّة الزمن، والنصّ موضوع الدراسة بعيد عن السرد، ثمّ أنّ الزمن هنا هو فوق التعيين! فلقد نسخت القاصّة التحديد الرقميّ عنه مثلاً، ما يُحيل إلى زمن مُؤسطر، ويُحيل العلاقة بين اللوحات إلى الداخليّ المُترابط بخيط خفيّ، وهذا يُسجّل للقاصّة، بيد أنّه ـ من طرف آخر ـ يومئ إلى أنّه لم يكن ثمّة إشكاليّة في الزمن!

وفي استعارة مشروعة من المسرح، استعانت القاصّة بعنصر التغريب، فُقدّمت شخصيّة المجنون ـ كما أسلفنا ـ ليكشف زيف العلائق في المدينة، من غير أن يطاله القانون! وبذكاء شديد اشتغلت على جدليّة الخفاء والتجلّي ، إذْ إنّ السارد يُوجّه خطابه إلى ندّ ظاهر وخفيّ بآن ما يّذكّرنا بشيء يُشيه تقانة القرين، صحيح أنّ الآخر يظهر لنا كما يُصوّره السارد، بيد أنّ الأخير يترك له ساحة فعله حرّة من غير أن يتدخّل فيها كثيراً!

ولا يُمكن تناول لغة الـ " إبراهيم بعيداً عن التيّار الصوفيّ في الشعر العربيّ، ذلك أنّ هذا التيّار توضّع في اللغة، ولكي يتحاشى تحالف الفقيه مع السلطان، أقدم على تفجيرها من الداخل، وذلك في خروج على الاكليروس اللغويّ، مُبتدعاً طرائق غير تقليديّة توصل إلى الله سبحانه، فاستخدم الأوراد والمواجيد، ثمّ طرح قضايا تُخالف الشرع السائد كالحلول " الحلاّج " ووحدة الوجود " محي الدين بن عربي " والإشراق " السهرورديّ " إضافة إلى مفهوم العشق الإلهي " رابعة العدويّة وابن الفارض "! لقد اكتسبت اللغة عند هذا التيّار حضوراً واقعيّاً ونفسيّاً وسحريّاً ذا بعد ميثولوجيّ في الظاهر، فهل ثمّة شيء ممّا تقدّمَ في نصّنا هذا!؟

واضح أنّ ثمّة إشراقاً صوفيّاً كبيراً في لغة القاصّة ، إلى جانب جرعة عالية من الفيض الشعريّ، وعليه سيكون ثمّة اشتغال على خلخلة بنى قائمة، واجتراح بنى جديدة .. مُغايرة ومُفارقة كما في " هل من عمر يسنح لتُكمل حياكة الصرخة " و " كم من جرار الصبر سفحتها على أرضها " و " مدينة زافت طرباً للخبر " و " يتعثّر بوحشته وقروحه " .. إلخ، هي لغة جميلة.. نعم، لكنّها لا تخلو من التهويم الذهنيّ الشكليّ ، بسبب من إغواء اللغة التي جرّت القاصّة إلى مُنعرجاتها، بهذا المعنى تنتمي الـ " إبراهيم " إلى تيّار عريض، شمل مُعظم المُنتج القصصيّ في سورية، تيّار اشتغل على الشاعريّة في لغة القصّ، وكان على رأس هذا التيّار الناقد وفيق خنسة، الذي دفع الأمور إلى حدودها القصوى، إذْ طالب بالقصّة القصيدة! وعلى الرغم من كثرة الرموز ابتداءً بأوتنابشتيم وانتهاءً بالشيرازي، مروراً بسيّدنا نوح وسيدنا أيوب وأبي نواس، إلاّ أنّها بمُجملها لا تأتي على الصوفيّين، فلا ذكر للنفري أو ابن عربي إلى جانبهم !

إنّ القاصّة ـ هي الأخرى ـ لا تنظر بعين الارتياح إلى تحالف الفقيه والسلطان، لكنّها تتبصّر في المسألة من زاويتها الاجتماعيّة، إنّها تُركّز على العامل الذاتي، وتُؤثر الابتعاد عن تداخله مع السياسيّ والثقافيّ على مبدأ التقية ربّما، بيد أنّ الإيغال في الشكلانيّة سينعكس سلباً على الإيصال، ولهذا كانت عمليّة إعادة النصّ إلى حكايته

التقليديّة على درجة كبيرة من الصعوبة، ولم يكن تلمّس مُحفّزات القصّ أقلّ صعوبة!

وكما انتهى الطوفان باصطحاب زوجين من كلّ كائن على أمل الخلاص، انتهت القصّة بتعارك البشر على الصعود إلى السفينة، غبّ أن تخلّصوا من أقنعتهم الحجريّة أو كادوا، لينجوا بأنفسهم! لقد تطابقت نهاية النصّ مع خواتيم الحكاية الدينيّة، ومع ذلك فهي لا تخلو من المُدهش والمُفارق ربّما لاختلاف في التفاصيل!

نصّ ثرّ بالمُفردات، مُثقَل بالرموز، موغل في التفاصيل، ربّما يكون قد نجح في تشكيل نقطة تقاطع، بيد أنّه لم ينجح في تحويلها إلى بؤرة تفجير!

* مريم في اليوم الرابع:

يفتتح " فراس محمد نور النجّار " نصّه " مريم في اليوم الرابع " بعنوان موح، يتوفّر على مسافة للتشويق، وبذلك ينجح في تحويله إلى عتبة نصيّة مُمهّدة، تهدف إلى توريط القارئ في لعبة مُضمرة مهمّتها إغواؤه بقراءة النصّ، لكنّه لا يخلو من الإبهام، إذْ من هي مريم هذه؟! وهل ثمّة مريم أخرى غير التي جاء عليها النصّ كمريم العذراء مثلاً!؟ وما دلالة الرقم أربعة!؟ هل ثمّة رابط بينه وبين القداسة التي اكتسبها في الفلسفة اليونانيّة، بعَدِّه مُعادلاً للجهات الأربع ، أي لأضلاع المُربّع المُتساوية!؟ وما مُؤشّرات هذه التأويلات في النصّ!؟

يتلخّص موضوع النصّ في طبيبة مُرتبطة بعلاقة حبّ مع شاب لا نعرف عنه شيئاً! يُجرح هذا الشاب في ظروف نجهلها، ويُنقل إلى المشفى الذي تعمل فيه، ليموت أمام عينيها!

وفي الاشتغال على المتن يُراكم " النجّار " الكثير من الشاعريّ على صعيد اللغة، فـ " الليالي مُدجّجَة بطوفان كاسح " و " نهاياتها ليست إلاّ أقنعة لبدايات لا تنتهي " و " الشمس مُثقلة بآلاف الهزائم " و " النخيل يرحل فيما الجبال تُهاجر " و " الكلمات آهات لسعف يحترق " و " الصمت أشبعَ بلاغةً "! هذا كلّه بالاتّكاء على ضمير المُخاطَب الذي يُحيل إلى الأساليب الحديثة في القصّ ضخّ في المتن ما يُشبه الفيض الغنائيّ الدراميّ الذي يُميّز قصيدة النثر، بيد أنّ الإيغال في ترسّم الحداثويّ محا ـ إلى حدّ كبير ـ الحدود الفاصلة بين القصّة القصيرة والخاطرة!

لقد لجأ " النجّار " ـ في المتن ـ إلى التقطيع الفنّيّ، وكنّا نتوقّع بأن يكبح جماح هذا الفيض الشعريّ، بحيث لا يسمح له بأن يُغيّب الحدث ، لكنّه لم يفعل! ليس هذا فحسب، بل إنّه قدّمَ زمناً فيزيائيّاً تقليديّاً، يسير من الماضي نحو الحاضر فالمُستقبَل، ما يدفعنا إلى التساؤل عن جدوى التقطيع؛ إذا لم يُمكّنا من اللعب على التقديم والتأخير بهدف التشويق، أي بقصد تمتين البنية

الدراميّة للنصّ، ويُتيح لنا اجتراح زمن مُنكسر أو دائريّ، ينسجم مع الأساليب الحديثة، بعد أن نُعفيه من نسق التعاقب، هذا ناهيك عن إسهامه الأساسيّ الذي يروم حلّ إشكاليّة الزمن!؟

أمّا المكان فلقد ترسّمَ المُغلق، من غير أن نعرف السبب الذي جاء بعمّوري إلى المشفى جريحاً، ما يُذكّرنا بمقولة " أنطون تشيخوف "، التي ترى بأنّه " إذا كان ثمّة بندقيّة في مُبتدأ القصّة، فيجب أن نسمع صوت الرصاص في خواتيمها "، وكان " النجّار " قادراً على الاشتغال على فضاء مفتوح، ينسجم مع الآفاق الفسيحة التي يفترضها الحبّ علاقة إنسانيّة، حتى حين حاول أن ينسج ذكريات حول الحميميّ والخاص في العلاقة، اجترح حواراً افتراضيّاً مُحتشداً بأسماء من التاريخَيْن القريب والبعيد، من غير أن يجمعهم جامع واضح كنبوخذ نصر والقعقاع بن عمرو التميمي وغيفارا ومارسيل خليفة، ناهيك عن رموز ميثولوجيّة كأنليل وباخوس، ما أفقده الدفء الإنسانيّ ، وغيّمَ مُحاولته في الاشتغال على زمن مُنكسر في هذا المقطع!

وإذا كانت البداية ـ بسبب ممّا تقدّمَ ـ تشكو ضعفاً في القدرة على الإقناع ، فلن تكون النهاية أفضل حالاً! لقد مات عمّوري، ولسنا ندري لمَ لجأ " النجار " ـ هنا ـ إلى تقانة الشبيه المُركن على سريره، فهي ليست مُقنعة، ثمّ أنهى نصّه بجملة تنهض على حوار داخليّ، من غير أن يكون لها أي داع، ذلك أنها تنتمي بنسب البنوّة إلى القاصّ لا إلى القصّة!

* هودج الأرقام:

في " هودج الأرقام " تغادر " وجيهة سعيد " الخطاب الأنثويّ التقليديّ، هذا الخطاب الذي ينقسم شقَّيْن، إذْ يندرج الأوّل في باب التظلّم، فتروح المرأة تتشكّى ظلم رفيق الدرب، فيما يذهب الثاني إلى التماهي معه في نشدان مُشاركة حقيقيّة قائمة على الحبّ، لكنّها غير مُتاحة في الواقع، بسبب من هيمنة المنظومة الذكوريّة! نقول غادرت " سعيد " الخطاب الأنثويّ ـ إذن ـ نحو الانشغال بالشأن العام!

فعلى امتداد البلدان المُخلّفة، التي سيُصطلح عليها بالعالم الثالث، كانت العلاقة بين الحاكم والمحكوم علاقة مُرتبكة، لأنّها لم تكن تحتكم إلى العقد الاجتماعيّ الذي قال به " جان جاك روسو "، وعليه فإنّ جموع البشر تُشكّل قطيعاً من الأنعام في ظلّ هكذا علاقة، بينما يقوم الحاكم بدور الراعي، فإذا نفرت نعجة عن القطيع، كانت العصا حاضرة لتُعيدها إلى الحظيرة، أي إلى خانة الولاء والطاعة!

بهذا المعنى، وعلى امتداد الوطن العربيّ – بعدِّه جزءاً من العالم الثالث ـ سيظهر تيّار عريض تحت عنوان أدب السجون، وإلى

هذا التيّار ـ على سبيل المثال ـ سينتمي إنجاز الـ : د . " شريف حتاته " في ثلاثيّته " العين ذات الجفن المعدنيّة "، وإليه ستنتمي روايتا الـ : د . "عبد الرحمن منيف " " شرق المُتوسّط " و " الآن هنا، شرق المُتوسّط مرّة أخرى "، وإليه سيؤول اشتغال الـ : د . " رفعت السعيد " في " البصقة " و " السكن في الأدوار العليا "، و " نبيل سليمان " في " السجن "، والقائمة تطول، وعلى هذه القائمة ـ أيضاً ـ ستتوضّع قصّة " وجيهة عبد الرحمن سعيد "، فكيف اشتغلت " سعيد " على الفنّي في متنها!؟

الموضوع يذهب نحو شابة كانت قد غادرت الوطن، لتستقرّ في المهجر، لكنّ القبض على شقيقها، يُجبرها على العودة، وبعد لأي تتمكّن من انتزاع مُوافقة على زيارته، فتزوره، وتستعيد ذكريات بعينها، ما يُحيل إلى أسئلة مُقلقة للمواطن في العالم الثالث، إنّها أسئلة المُستقبل الغامض وغير المضمون!

أمّا في التنفيذ فإنّ الفعل المُضارع " أذكر " يُحيل إلى ضمير المُتكلّم، ما يضعنا في مُواجهة الأساليب الحديثة في القصّ، هذا يعني بأنّ القاصّة اشتغلت على تحويل التجربة إلى ذكرى، والذكرى إلى تعبير فنّي، وهذا هو جوهر العمليّة الفنّيّة، ولكن ماذا عمّا بين هذه وتلك، أي ماذا عن التفكيك والتحليل، ثمّ إعادة الترتيب القصديّ للأجزاء في عمارة قصصيّة تُضمِر مقولة العمل!؟

في الإجابة كنّا نتوهّم بأن " سعيد " ستشتغل على زمن مُنكسر، ينسجم مع ضمير المُتكلّم، ذلك أنّها بالاحتكام إلى قانون الحذف والاصطفاء كانت تستطيع تقديم تفاصيل بعينها، لكن بعد أن تُخضعها إلى التقديم والتأخير، فتحلّ مُشكلة الزمن الفيزيائيّ التقليديّ من جهة، وتبثّ في نصّها توتّراً دراميّاً لمصلحة التشويق من جهة أخرى، بيد أنّها لجأت إلى الكشف المتدرّج، ما أحال المتن إلى أحضان زمن تقليديّ يسير من الماضي إلى الحاضر فالمُستقبَل! صحيح أنّ هذا النوع من الكشف يقوم ـ هو الآخر ـ على شيء من التشويق، لكنّ الزمن الدائريّ أو المُنكسر أكثر انسجاماً مع الأساليب الحديثة للقصّ، وهكذا تكون القاصّة قد خسرت في جانب لتربح في جانب آخر، فهل يتساوى الجرم بالغنم!؟

أمّا المكان فسيُحيلنا ـ لطبيعة في الموضوع ـ إلى المُغلق، إلى الغرف الرطبة المُظلمة، أو إلى الزنازين الصمّاء الضيّقة، وبذلك فإنّ " سعيد " ستنجح في أن تخرج بالمكان عن حياده بحدود، إذْ كاد أن يتحوّل إلى فضاء قصصيّ في غرفة السجين، لكنّها إذْ انهمكت بحال السجين – في أثناء الزيارة ـ نسيت المرور على تفاصيل الزنزانة، ولو أنّها فعلت، لاندغم المكان بمصائر أبطاله، ووقف بطلاً معهم على قدم المُساواة!

لقد غادرت لغة " سعيد " المُستوى الأوّلي الخام ، الذي يقوم بوظيفة التواصل، لتُؤسّس لنسيج فنّي قصصيّ ينشغل بجماليّات القصّ! هي لغة سليمة.. نعم! وهي لغة جميلة في مُعظم الأحايين، بيد أنّها لا ترقى إلى اجتراح المُغاير، الذي يقوم على الهدم وإعادة البناء.. أي على اجتراح المُفارق الذي يقوم على الانزياح والخلخلة أي على الابتكار، بشكل يُحيل إلى سياقات جديدة!

ولأنّ هكذا موضوعات لا تبدو في طريقها إلى الحلّ، لجأت " سعيد " إلى نهاية صادمة تقوم على المجاز، إنّها نهاية مفتوحة تُحيل إلى عنوان شديد الإيحاء! عنوان نجحت القاصّة في أن تتّكىء عليه كعتبة نصّيّة مُمهّدة، إذْ يتوفّر على مسافة مُفترضّة بينه وبين المتن بقصد التشويق!

فقط سنُحيل " سعيد " ـ كما أحلنا " الشمالي من قبل ـ إلى مقولة " أنطون تشيخوف " التي أتينا عليها من قبل، وعليه سنتمنّى لو أنّها اشتغلت على التفاصيل، لتُبيّن لنا أسباب اعتقال الشقيق على الأقل، ولتُقدّم اللحظات الإنسانيّة الحميمة في حياته.. علاقته بأمّه مثلاً، وعلاقته بحبيبته، بغرفته وكتبه والموسيقى، ما كان سينأى بالنصّ ـ أكثر فأكثر ـ عن الآيديولوجيّ، وعندها نزعم بأنّنا كنّا سنقرأ نصّاً من مقام آخر!

*** القبر:**

تبدأ " لمياء شلهوب " نصّها " القبر " بجملة إخباريّة، تُمهّد بها لحكايتها التي تتناول شخصاً يعيش البرزخ المُتوضّع بين الحياة والموت ! حول هذه الحادثة تنسج " شلهوب " الطقوس التي يقوم بها الناس حال الوفاة، المرأة.. الأولاد.. الأصدقاء والجيران! الموضوع إذن يُغوي بالمُقاربَة، ولعلّ المُفارق فيه هو إحياء الميّت، ليُراقب سلوك الآخرين، وهذا يُسجّل للقاصّة! لكنّ السؤال عن الكيفيّة التي اشتغلت القاصّة عليه فنيًّا يظلّ مشروعاً!

يُحيلنا الفعل الماضي " خاض " إلى ضمير الغائب " هو "! لقد اعتمدت " شلهوب " السرد التقليديّ لكتابة نصّها ، ذلك أنّ السرد لم يستنفذ مهامه ـ كأحد أساليب القصّ ـ بعد، لكنّه تجاوَزَ الكثير من الأساليب الحديثة اليوم!،

وإذا كان السرد قد شكّل سدى المتن ولحمته، فإنّ الزمن ـ انسجاماً معه ـ سيذهب إلى الفيزيائيّ التقليديّ، الذي تسيل سيالته من الماضي نحو الحاضر فالمُستقبَل، وعليه فليس ثمّة لعب على الزمن يُعفيه من نسق التعاقب، ويُقدّمه على شكل مُنكسر أو دائريّ، ما يسمح بالتقديم والتأخير في الأجزاء لمصلحة التشويق!

إنّ مُحفّزات القصّ في هكذا قصّ تزامن الأفعال، التي تنضوي على أحداث تدفع بحركته إلى الأمام، فالحدث في حال السرد

يتنامى إلى الذروة، لتليه الخاتمة التي تُشكّل لحظة كشف وتنوير!

وفي الخواتيم لا تألو " شلهوب " جهداً في اجتراح المُغاير، بيد أنّ النهاية تفتقد إلى شيء من الإقناع، وبذلك يُحيلنا الحدث إلى عنوانه المُباشر، فيُفقده المسافة المُفترضَة بينه وبين المتن لمصلحة التشويق، ليبدو فقيراً بالإيحاء والظلال!

أمّا لغة " شلهوب " فلقد غادرت التوصيفيّ إلى التعبيريّ، هي لم تعد لغة تواصل فقط ، بل إنّها تنشغل بالجمالي بحدود، لكنّها لا ترقى إلى اجتراح المُغاير، القائم على ابتكار سياقات جديدة، أي على خلخلة المألوف وهدمه، والانزياح عن التقليديّ، ونحت الجديد المُدهش في علائقه!

بقي أن نتساءل عن النمذجة، أي عن قابليّة الحدث للتعميم، ذلك أنّ المتن إذا كان يدور حول الموت الماديّ، فما مسوِّغ كتابته إذن!؟ وإذا كان يروم الإشارة إلى الموات، الذي قد يعيشه الأحياء، على الرغم من أنّه يكشف التناقض في سلوك الشخوص نحو الآخرين حال حياتهم، إذْ يختلف سلوكهم ـ غالباً – جذريًّا بعد الموت، فإنّ مقولة العمل تحتاج إلى شغل من نوع مُختلف!

* ذاكرة الوجع:

في مُحاولة لتفكيك عنوان قصّة " إبراهيم الناصر " الموسومة بـ " ذاكرة الوجع " ، سنجد أنّ ثمّة إحالات لا تُحدّ في كلمة " ذاكرة " ، ذلك أنّها عبارة عن خزّان للتجارب والمعارف والخبرات التي يكتسبها الإنسان، فيما تُحدّد كلمة " الوجع " نوع الذكريات، لتُحيل إلى تساؤل عن طبيعة هذا الوجع! لقد نجح " الناصر " ـ إذن في اجتراح عنوان يُشكّل عتبة نصيّة، تتوفّر على مسافة مُفترضَة بينه وبين النصّ !

ثمّ افتتح متنه بالفعل الماضي " تناول " ! نحن ـ ثانية ـ أمام سرد تقليديّ، يُحيلنا إلى ضمير الغائب الشهير " هو "، لكنّه إدراكاً منه لرتوب هذا الأسلوب سرعان ما يُغادره إلى ضمير المُخاطَب في تنويع على الضمائر!

الموضوع يتصدّى لمُعاناة الكاتب في أثناء الكتابة، إنّه يغوص في القلق الإبداعيّ الذي يركب الذات الكاتبة قبل – وفي أثناء ـ عمليّة الكتابة، وعليه كنّا نتوقّع أن يستمرّ القاصّ في اللعب على الضمائر، ليشي بالصراع الذي يتناهب الشخصيّة المحوريّة ، ولاسيما في وجود شذرات تُحيل إلى العام، ما كان سيُثري التوتّر الدراميّ في النصّ، لكنّه آثَرَ الاستمرار في السرد، على الرغم من أنّ النصّ يُحيل إلى الجوّاني العميق، الذي يتناسب مع ضمير المُتكلّم أو المُخاطب أكثر!

ولأنّه اختار السرد لنسج قصّته، جاء الزمن فيزيائيّاً تقليديّاً ، يقوم على التعاقب في

نسق مُتتال، مع أنّ الذاكرة – كونها حاملاً حرًّا في الارتحال إلى الخلف من خلال التداعي أو التذكّر أو الخطف خلفاً، أو إلى الأمام من خلال الحلم أو التخيّلـ تُتيح لنا الاشتغال على أشكال أخرى للزمن، نقصد أشكالاً حداثويّة بالطبع!

حتى في الاشتغال على المكان، جاء المرور عليه مُبهماً، إذْ ثمّة رفّ خشبيّ تراكم فوقه الغبار، ونافذة تُفتَح، ولكن أيّ نافذة!؟ وهذا ينطبق على النجوم والقمر، إنّ لحظات التأمّل كانت تسمح بالمرور على مُفردات المكان لإشراكها في الحدث، أي لتحويلها إلى فضاء قصصيّ يندغم بمصائر الشخوص الذين يعيشون في كنفه، ويقف معهم بطلاً على قدم المُساواة!

أمّا لغة " الناصر " فلقد غادرت ـ هي الأخرى ـ التوصيفيّ إلى التعبيري، إنّها لغة سليمة، تذهب إلى هدفها مُباشرَة في تطابق بين الدال والمدلول، وبذلك فإنّها تنتمي إلى التيّارالثاني الذي تزعّمه الدكتور " فؤاد مرعي "، الذي يرى بأنّ مقتل القصّة القصيرة يكمن في شعريّتها!

وفي الخواتيم يلجأ القاصّ إلى نهاية مفتوحة، ربّما لأنّ العالم سيظّل إلى أبد الآبدين يفتقد التوازن، إذْ ها هو البطل يرتشف قهوته، ويسترجع حكايات قديمة من ذاكرة الوجع، هي نهاية لا تخلو من المُفارق، لكنّها لا ترقى إلى المُدهش المُفارق والصادم بآن! أمّا لماذا لم يستثمر " الناصر " الأشخاص والأصوات التي خرجت من بين صفحات الكتب لمصلحة التوتّر الدراميّ في المتن، ولماذا لم يُفصّل في اللحظات الدافئة والحميمة بين عليّ وندى، فهذا ما لم نجد له جواباً!

* الساعة الآن:

بذكاء شديد يشتغل " سامر أنور الشمالي " على مفهوم الزمن، ليُشير إلى الفوات الذي يشم مناحي الحياة كافة، وذلك على امتداد الساحة المُتعارَف عليها بالعالم الثالث، ففي الجانب السياسيّ يُحيل هذا الفوات إلى علاقة الحاكم بالمحكوم، التي تقوم على الامتثال لا التماثل، إنّها علاقة تحمل ظلاً لنظريّة الحقّ المُقدّس ، الذي يهبه الإله للحاكم ما تزال، وعليه فما على المحكوم سوى الطاعة والامتثال! وفي الجانب الاقتصاديّ ثمّة فوات مُذهل، إذْ ما يزال كثير من بلدان هذا العالم ينتمي إلى التشكيلة الرعويّة أو الزراعيّة، في حين تحبو الصناعة عند تخوم الخفيف والاستهلاكيّ، وإذن فثمّة صادرات قليلة خام، وواردات كثيرة مُصنّعَة، ما يُحيلنا إلى ميزان تجاريّ خاسر، سينعكس سلباً على دخل المُواطن، ليذهب به إلى حدود الفقر والجوع والبطالة! أمّا في الجانب الاجتماعيّ فثمّة أعراف وتقاليد عفا

عليها الزمن، لكنّها ناظمة، هي ـ إذن ـ مُجتمعات ظالمة وقاسية، ولا شمعة في نهاية النفق! فيما يشكو الجانب الثقافيّ من هيمنة الغيبيّ المُحتكم إلى الخرافة، ما يُحيل إلى بنية شبه مُغلقَة، عصيّة على التطوّر!

ساعة المدينة مُتوقّفة إذن، وساعة السارد الشخصيّة هي الأخرى مُتوقّفة! المُباغت في الأمر أنّ الساعة الناطقة بدورها تشكو العطب ذاته، وها هي الحبيبة قد تأخّرت عن الموعد بسبب من مُراوحة الساعة في مكانها! من غير أن تنجو ساعات المارّة من هذا الشلل، ساعة المقهى.. وساعة السائق، الساعات كلّها توقّفت عند ساعة مُعيّنَة منذ أمد بعيد، ولذلك خرج السارد إلى الساحات راكضاً، ليدقّ ناقوس الخطر، وليُعلن تجاوز الساعة ما تُشير إليه عقاربها من توقيت، فهل من مُجيب!؟

وفي التنفيذ يلجأ " الشماليّ " إلى الفعل الماضي، الذي يُحيل إلى ضمير الغائب الشهير " هو "! نحن إزاء سرد تقليديّ، ليس لنا أن ندّعي بأنّه قد استنفذ مهامه، ولأنّ " الشمالي " يُدرك مأزق هكذا سرد، لجأ إلى التقطيع الفنّي لكسر رتوب السرد من جهة، وللاشتغال على زمن ينأى بنفسه عن التقليديّ من جهة أخرى، فاعتمد زمناً دائريًّا تلتقي نهايته ببدايته، بيد أنّه في التفاصيل لم يستفد من التقطيع في إنجاز زمن مُنكسر، يُعفيه من نسق التعاقب، ويُتيح له اللعب على التقديم والتأخير لمصلحة التشويق، ما يصبّ في صالح البنية الدراميّة للنصّ، إذْ لجأ إلى الكشف المُتدرّج عن المتن، ما أحاله إلى زمن مُتعاقب، ولهذا حلَّ التقطيع محلَّ مُحفّزات القصّ التي تدفع حركته إلى الأمام!

أمّا على صعيد اللغة فإنّ " الشمالي " كـ " الناصر" يشتغل على مبدأ السلامة، وعليه فهو الآخر ينحو نحو الاقتصاد اللغويّ، ويترسّم علاقة واضحة مُحدّدَة بين الدال والمدلول، وإذا كان هذا الأسلوب من الاشتغال على اللغة يُنقذها من الترهّل، إلاّ أنّه يحرمها ـ بالمُقابل ـ من جماليّاتها أداةً رئيسة في يد القاصّ!

لكنّ مُشكلة هذا النوع من القصّ يكمن في اشتراطه، في إدخال الواقع في خانة الاشتراطيّ ، الذي يُحيل إلى ما يُشبه العزف المُنفرد، بدلاً من اكتناه الحياة في حركتها الكلّية ، ذلك أنّها تظلّ واقعاً نصيًّا لا يُعادل الواقع الحقيقيّ في شموليّته! أمّا العنوان، فعلى الرغم من العلاقة المُباشرَة بينه وبين المتن، إلاّ أنّه لا يرقى إلى القيام بعمل العتبة النصيّة المُمهّدة، فهل يُلغي ما تقدّمَ من مُلاحظات أهميّة هذا النوع من النصوص!؟

بقي أن نُشير إلى أنّ ما تقدّمَ ما هو إلاّ قراءة مُحتملة من قراءات مُتعدّدة، انطلاقاً من أنّ العمل الفنيّ يُشكّل كتلة واحدة، وأنّه يستمدّ معناه من اشتباك عناصره الوظائفيّة، ليُشكّل نقطة تقاطع وبؤرة تفجير بآن! لقد

حاولت هذه القراءة أن تستنطق النصوص بعيداً عن التصوّرات والأحكام السابقة، وذلك من خلال إنشاء خطاب مُوازٍ، يقاطع العمل الفنيّ ويُسائله، فاجترحت وجهة نظر تحتمل الصواب، تماماً كما تحتمل الخطأ، ربّما لأنّنا تعاطينا مع هذه النصوص كمثال توضيحيّ أو حقل اختبار، ما اقتضى التنبيه!

❑❑